— Perspectivas etnomusicológicas —

Sala de Ensayos

N°1

Escenas Musicales

Estudios del Sonido

Pespectivismo



FaM-UNAM, 2017

Directorio

David Quezada Torres
Diseño & Edición

Ricardo Gonzales Luis
Co-editor

David Quezada Torres
Iris G. Castillo
Karla Brenda Carmona Sánchez
Noemi Eunice Flores Velázquez
Ricardo Gonzáles Luis
Rubén Antonio Cortés Gonzáles
Credores de Contenidos

Gonzalo Camacho Díaz
Asesor de Contenidos

— Perspectivas etnomusicológicas —

Sala de Ensayos

N° 1

CONTENIDOS

Nota Editorial

Karla B. Carmona & David Quezada

¡Bienvenidos a nuestra Sala de Ensayos!

Con mucho gusto les presentamos este espacio donde nos reunimos un grupo de seis estudiantes que recientemente hemos terminado nuestros estudios en la licenciatura de etnomusicología de la FaM-UNAM. Aqui compartimos con ustedes nuestras palabras, sonidos y emociones desde nuestra formación, o como dicen algunos profesores "deformación", en etnomusicología.

La etnomusicología tiene la virtud, y a veces problema, de carecer de una definicion cerrada, definitiva. Esto, consecuentemente, impacta en lo que llega a hacerce y conocerse en su nombre, llegando a cruzar con otros campos y disciplinas; arrojando por lo tanto un amplio abanico de posibilidades al momento de hacer etnomusicología. En este primer número reflejamos algunas de estas posibilidades con tres bloques temáticos: Escenas musicales, Estudios del Sonido y Perspectivismos.

Asi, Sala de Ensayos emerge como un medio para difundir el conocimiento de y sobre músicas dando voz, al mismo tiempo, a nuestros nuevos y jóvenes investigadores. Agradecemos a nuestros colaboradores, profesores y próximos lectores dando inicio con batuta en mano.

¡Gracias!

Escenas Musicales

Introducción

Karla Carmona & David Quezada

Surgido y aún empleado dentro del lenguaje periodistico, este término se ha acuñado en los estudiós de música popular, aunque no restringe su uso a ellos, como alternativa al concepto de subcultura o tribu urbana, y como revalorización del lugar-espacio donde se desarrolla una practica musical.

Bennett (2004) nos dice que la escena musical se refiere a una actividad social que se desarrolla en un espacio y lapso de tiempo específico en la cual un conjunto de productores, músicos y fans identifican un gusto musical en común y se diferencias colectivamente de otros a través de la música y otros signos culturales. Pero esta es sólo su propuesta, al ser un concepto joven, aún se enuentra en discusiones constantes y carece de una definición consencuada. Prueba de ello Will Straw (1991, 2002) quien fue el primero en introducir este concepto como un modelo teorico de analisis, y desde hace un par de decadas ha venido revisando y reformulando su construcción teórica del concepto.

Algunos otros autores importantes en las discusiones sobre escenas musicales son Sara Cohen, Richard Peterson, Geoff Stahl y David Muggleton.

El K-pop y el J-pop dance cover en un pasaje del centro histórico de la CDMX: *juventudes, espacio urbano y espacio musical*

David Quezada Torres, FaM-UNAM



Resumen

En ciudades tan grandes como la CDMX, los jóvenes viven de maneras muy diversas atravesados por múltiples condicionantes, no solo por sus posiciones socioeconómicas y etarias, sino por su diverso consumo y uso de bienes culturales, hasta el punto que puede hablarse de juventudes. Una de estas juventudes asume una identidad que suele llamarse otaku, que en la Ciudad de México es caracterizada por una fuerte afición hacia el anime y en términos más generales a la cultura japonesa, e incluso se expanden hacia cierta idea de lo que es la cultura popular y tradicional asiática. Los otakus construyen de una forma mayoritariamente visual su identidad y "unión", lo cual se refuerza y expande sus límites con la participación de la música y el baile del K-pop y J-pop dance al construir y proyectar de forma performática y performativa su identidad, generando impactos en los espacios que habitan, tanto físicos, como simbólicos y sonoros. En este texto se exploran los aspectos performáticos, volitivos y afectivos que experimentan los aficionados al K-pop y J-pop dance que se reúnen en el espacio público de un pasaje del centro histórico de la CDMX y cómo estos participan en su formación identitaria.

Palabras clave: *identidad y música, música y espacio público, espacio musical, juventudes.*

Introducción

El K-pop y el J-pop son las versiones coreana y japonesa del pop occidental. Se gestan a finales de los 80´s y principio de los 90´s del siglo XX, pero logran su mayor popularidad y difusión a nivel global a partir de los primeros años del siglo XXI de la mano de internet. En lo que respecta a México, el J-pop llego como parte músico-dancística dentro de algunos animes[1] durante los noventas, pero su difusión y consumo se ve potenciada, al igual que en el resto del mundo, por internet, forma principal de acceso al país del K-pop.

Estos tipos de pop se diferencian del occidental por el idioma de sus letras y por el gran peso que reciben las coreografías. En relación a esto último, cabe señalar que existe una gran cantidad de grupos de fans, principalmente jóvenes, a nivel mundial que dedican tiempo, espacio y esfuerzo a replicar estas coreografías para su propio gusto y para concursos. Esta afición recibe el nombre de K-pop y J-pop dance o dance cover.

Estas prácticas están fuertemente ligadas a los imaginarios construidos por la comunidad otaku, cosplay y visual kei; las cuales, al menos en el caso de la CDMX, pueden agruparse teniendo a la cosplay y visual kei como parte (o mejor dicho subconjuntos) de la otaku. La primera se refiere, en el contexto mexicano, a los aficionados al manga y al anime[2]. Cosplay es la práctica consistente en encarnar personajes provenientes de animes y mangas, pero debe advertirse que, desde el punto de vista nativo, esto no es solo disfrazarse sino volverse por un tiempo el personaje, replicar su personalidad, carácter y forma de hablar. Por último, visual kei es un movimiento entre músicos japoneses que retoma numerosos elementos del glam rock británico y estadounidense de los 70´s, como el uso de maquillaje, vestuarios extravagantes y una estética andrógina; y por extensión también se refiere a los fanáticos que imitan esta estética.

En la CDMX estas comunidades tienen plazas, festivales, ferias, marchas, reuniones y lugares públicos que se apropian para convivir, intercambiar, comprar, expresar y gozar del consumo de sus bienes simbólicos y materiales. En todos estos espacios suelen estar presentes, o tener un gran, peso los géneros musicales, en su binomio baile-música, de los que aquí se hablará.

Antes de hablar sobre el caso específico que nos incumbe aquí, conviene aclarar el uso de un par de conceptos: juventudes, espacio urbano y espacio público, y espacio musical.

1 Animaciones japonesas, que se diferencian de las del resto del mundo no solo por su lugar de origen si no por sus técnicas de animación.

2 Cabe remarcar y ampliar un poco sobre lo ya dicho, es gracias al anime que entra por primera vez la música pop oriental a este país, ya que todos los animes tienen una canción al empezar los capítulos (intro u opening) y una al terminar (ending).

Juventudes

El término de juventudes surge al reconocer que el concepto de juventud está atravesado por diversos aspectos: género, edad, desarrollo biológico, posición dentro de la familia, contexto histórico y cultural, cuerpo, comportamientos, solo por mencionar algunos (Duarte, 2001). Estas experiencias de lo juvenil también se diversifican enormemente por el consumo y utilización de bienes culturales, al punto de que en muchos casos estas diferencias cambian radicalmente la forma de vivir la juventud (entendida en este punto en términos etarios). Siendo, entonces, una de estas manifestaciones de lo juvenil lo que conocemos como otaku.

Espacio urbano / espacio público

En este aspecto nos adherimos a las ideas de Eduardo Nivón (2000) quien considera al espacio urbano o ciudad como "el entrecruzamiento de dos tendencias básicas: la primera es la confrontación entre e orden local – sustento de identidades primordiales de mayor duración temporal– y el orden global – más fugaz pero estrechamente ligado al desarrollo de lo masivo y lo mercantil–. La segunda (…), la ciudad como espacio de contacto de múltiples culturas marcadas por su desigual relación en el espacio público." Dando lugar con esto a pensar la ciudad "no como un lugar sino como un proceso, donde la multiplicidad cultural, lo metropolitano como tensión entre el centro[3] y la periferia y la globalidad expresada como intervención en lo local" (Nivon, 2000) llevan a ver al espacio urbano o citadino tanto como construido como constructor de experiencias culturales y, al menos en parte, de identidades.

3 El autor se refiere como centro, en el texto citado, tanto al centro como lugar geográfico o territorial, como al centro como metáfora de dominación, lugar de poder

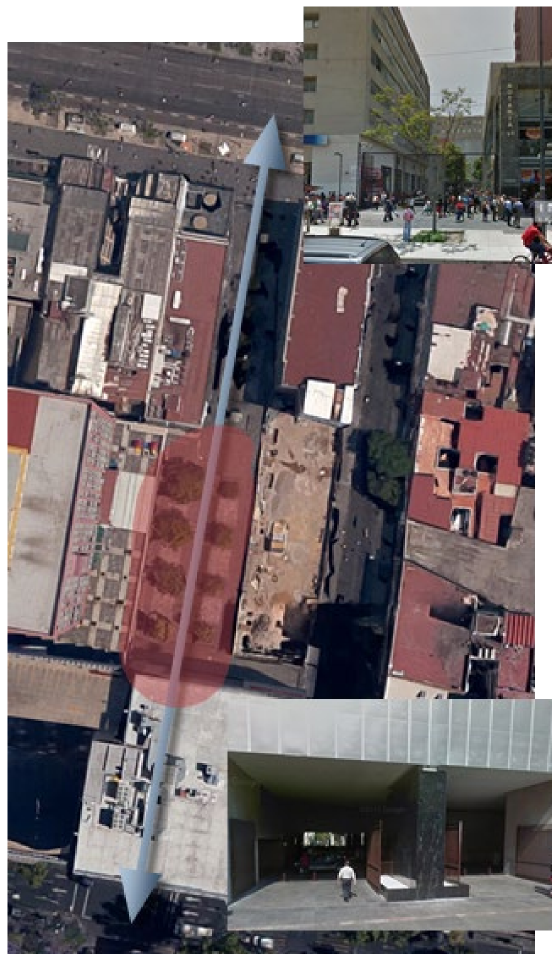
Espacio musical

Por último, nos referimos al espacio musical aquí en términos de la capacidad de la música de crear espacios habitables como lo plantea el concepto de audiotopía (Kuhn, 2005), el cual abordaremos más adelante.

Teniendo en mente estas ideas podemos voltear nuestra mirada a nuestro estudio de caso: el K-pop y J-pop en la CDMX.

K-pop y J-pop Dance Cover en un pasaje del centro histórico

En el centro histórico de la CDMX, a un costado de la Alameda Central, paralelo a la calle de Dolores, se encuentra un pasaje que conecta Av. Juárez con Av. Independencia.



Flanqueado en sus largos costados por numerosos locales de comida rápida, bancos y el Tribunal Superior de Justicia, se constituye un espacio que funciona para dar cierta privacidad, iluminación y ventilación a los establecimientos comerciales; una circulación que favorece el consumo en dichos establecimientos, pero también una zona limítrofe entre lo público y lo privado donde se entrelazan diferentes personas, intereses y sonidos. Entre semana es un lugar para que la gente que circula por ahí descanse un poco y pase el tiempo, es tomado por contadores y abogados quienes ofrecen sus servicios a los transeúntes, y durante la hora del almuerzo, se convierte en un espacio para que los oficinistas (llamados en ocasiones "godinez") disfruten sus alimentos. Por otro lado, todos los fines de semana se crea un espacio de reunión y baile para los aficionados al K-pop

En los espacios que se crean entre las jardineras y los muros, se reúnen grupos de chicos y chicas a pasar un buen rato platicando y bailando. Algunos conocen a casi todos los que asisten ahí, otros no y no les interesa. La relativa privacidad de este espacio, que se crea como consecuencia de estar rodeado por dos muros y delimitado en espacios



4 Es importante resaltar este cambio de uso del espacio público, pues uno de los primeros contrastes se hace perceptible por la diferencia etaria, de interés, el uso del cuerpo y el espacio que los usuarios hacen de este espacio público.

más pequeños entre jardineras, aunado al "muro"[5] de sonido y la apropiación del lugar al bailar, hace posible que personas que no necesariamente se conocen o busquen estar juntas puedan compartir un espacio físico. Esto pude percibirlo al platicar con una de las chicas que frecuenta este lugar, Luisa Colin, bailarina y fanática del J-pop (Luna Sama en FB, la chica del centro de la fotografía con las medias de conejito). En la conversación, noté la forma negativa y despectiva con la que se refería al k-pop (género que es principalmente bailado en este espacio); también hablaba con un cierto aire de superioridad, derivado de que, según su punto de vista, ella y sus compañeras bailan música "bien", hecha por gente "decente" (los idols, figuras públicas japonesas que cantan y bailan y, según lo que me dicen, representan un ejemplo a seguir entre sus fans por su compostura ética y su vida personal). Asimismo, mostraba una suerte de distanciamiento conmigo, ya que no pertenezco ni parezco pertenecer a alguno de los grupos con que se identifica (otakus, visual key, cosplay u otros bailarines de la escena). Esto se manifestó más claramente cuando hablé con un chico que se reunía con ella y su grupo (aunque él no bailaba, forma parte de su círculo social), quien me dijo lo mismo, pero de forma más directa. La convivencia de estos grupos de chicos es posible pues se inscriben a una Audiotopia común en muchas formas, pero diferenciada en algunos puntos. El término Audiotopia refiere a la música como "una posible utopía



para el escucha, (…) no solo experimentada como sonido que va dentro de nuestros oídos y vibra a través de nuestros huesos, sino como un espacio donde podemos entrar, encontrarnos, movernos, habitarlos, estar seguros y aprender de ellos" (Kuhn, 2005). De acuerdo con esta categoría, se crean modalidades de escucha que unen y a la vez delimitan fronteras en un entorno ya restringido y diferenciado de uno mayor: el K-pop y el J-pop no son lo mismo, pero a la vez sí lo son, comparten un espacio que construye cierta idea de lo oriental, de lo diferente a occidente, que permite a quien lo habita alejarse de todos los defectos de occidente, "un espacio habitable construido por elementos musicales que ofrecen al escucha y al músico nuevos mapas para reimaginar el presente mundo y momento social." (Kuhn, 2005)

Lo anterior se manifiesta, de manera aún más tangible, al incluir el baile dentro de la práctica de escucha. La unión de estos chicos en la audiotopia que construyen posibilita la creación de una colectividad que

5 Uso muro de sonido de una doble forma, como elemento de la producción que pretende atrapar los sentidos por la fuerza y saturación del sonido, y como muro tradicional, en el sentido que invisibilidad, separa u oculta algo gracias al sonido.

está reforzada en comunidades de carácter extramusical (otakus, cosplay, etc), pero aun así es la música la que les permite apropiarse de un espacio público y sentirse en casa. Les permite expresar sus cuerpos y gestos sin la pena que muchos de ellos manifiestan en otras interacciones sociales, creando un lugar donde aprenden juntos, comparten y recrean una visión de lo que imaginan como oriente -la moda, su diferencia con los otros y un sentido de alteridad que refuerzan con la mirada extrañada de los ajenos, los que no pertenecen a "su mundo".

Pero eso nos hace preguntarnos, ¿qué espacio se construye? Ellos hablan de Corea y de Japón, de un cierto tipo de ciudad, se apropian de un espacio público.

A través de la música el espacio es construido y deconstruido, formado y deformado, rellenado y ahuecado. La música crea espacios donde las culturas son controvertidas y consolidadas y resanadas y silenciadas – sobre acto de delincuencia que cuestiona tanto las fronteras geopolíticas del moderno estado nación y las fronteras disciplinares que gobiernan su estudio en la academia (Kuhn, 2005).



Los que se juntan aquí construyen y representan lo que conciben como oriente, se acercan a él por medio de sonidos, el baile y la imagen, refuerzan ciertas ideas y silencian otras.

Sobre la identidad de estos géneros musicales/dancísticos, el grupo de chicos de la segunda foto me dijo que no hay gran diferencia entre K-pop y J-pop, salvo por el idioma. En relación a su diferencia con el pop occidental uno le decía a otro que estaba pensando sobre qué decir: "Pues nomás en la "K" guey… quizás que le meten más rap". Por otra parte, las chicas de la primera fotografía lo diferenciaban más en la forma de bailar: "nosotras bailamos decentes, ellas bailan muy iaaagh [sexualmente]…". En todo caso, en lo que ambos convenían, al menos de forma explícita, era en lo "horrible" del pop occidental. Era clara una presión social por este enunciado, ya que una de las chicas me comentó que a ella le gustaba lo "normal", lo que "pasan en la radio" y pese a que parecía decirlo de una forma honesta y humilde, recibió un par de miradas acusadoras, y después de eso, al preguntarle por alguna cantante o grupo, no se atrevió a contestar algo, pareciendo arrepentirse de haber admitido lo referido. Esto lo podemos entender siguiendo el concepto de personaje musical (Auslander, 2006) que plantea que los músicos [o bailarines en este caso] no performan tanto una obra o producción artística como performan su papel de músicos concertistas [o bailarines] y a través de eso su persona es inventada por medio de sus acciones y la reacción del público, y esto lo podemos complementar con la cita que Auslander (2006) hace de Graver "El estatus como personaje no es un estado fundacional, sino simplemente otra forma de representarse a sí mismo o, más bien, una forma de representarse a sí mismo dentro de un dominio discursivo particular". Si entendemos que la violencia se puede manifestar de manera simbólica, y que cumple una función de dominación que crea una diferencia entre dominados y dominador, se puede ver que en el campo del K-pop y el J-pop existe una reproducción de esta relación que se da en muchas otros campos de nuestra sociedad occidentalizada, pero en una mucho menor escala y ámbito, donde se subvierte el dominio de lo occidental, al menos por un segundo, por el de lo oriental; todo lo que provenga de ella será mejor. Esto también se nota mucho al escuchar expresarse a algunos de los chicos. Uno de ellos me comentaba que: "aquí las mujeres son Blim; ellas [en Japón] son Netflix[6]."

Ya que hemos vuelto a tratar sobre la visión de las mujeres y sus características me gustaría retomar la diferenciación que hacían las chicas entre cómo bailan las japonesas y las coreanas; pues aquí también queda claro que en el fondo lo que se está criticando es este vínculo de lo occidental con la hipersexualización de la mujer y su aparente incorporación en la forma de bailar del pop coreano, que es percibida como algo grotesco y molesto por parte de las seguidoras del pop japonés. Estos mismos comentarios los podemos ver difundidos dentro del fandom[7] de estos géneros musicales. Dentro del mismo K-pop se manifiestan críticas y quejas a cierta forma de bailar, a aquella que califican de "sexy" en contraposición a otras que califican de "cute" y "cool"[8] . El baile "sexy", como el nombre lo indica, conlleva un carácter sexual en la forma de bailar, deja al descubierto más partes del cuerpo y se asemeja en gran medida a la forma de bailar del pop occidental. Es esta diferenciación entre occidente y oriente, y su reducción a términos de mejor o peor, lo que se replica e itera en los juicios de valor escuchados tanto en vivo como en la etnografía digital. Esta contraposición no es arbitraria, según Said en su libro Orientalismos: occidente ve en oriente "la fuente de sus civilizaciones y sus lenguas, su contrincante cultural y una de las imágenes más profundas y repetidas de lo Otro. Además, Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia." (Said, 2008).

6 Esto hace referencia a los servicios de películas y series en streaming ofrecidos por Televisa y por una empresa estadounidense respectivamente. A Blim se le ha criticado y burlado mucho por su baja calidad, producción y contenidos; calificándolo de naco, corriente, estúpido, etc. Mientras que a Netflix se le considera de calidad, bueno, cool y otros calificativos positivos.

7 Este término procede de la contradicción de la expresión inglesa Fan Kingdom (Reino Fan), que se refiere al conjunto de aficionados a algún pasatiempo, persona o fenómeno en particular.

8 Sirven como ejemplos los videos de las páginas web en las referencias.

Conclusiones

El K-pop y el J-pop dance generan una audiotopia muy cercana, diferenciándose con "la mayoría" de la gente y creando una identidad propia; esta audiotopia les permite crear y habitar un "oriente", una visión romántica de oriente, un orientalismo, donde oriente siempre es mejor que occidente. Dentro de esta construcción de lo oriental, las personas se representan a sí mismas para habitar este lugar y desenvolverse en él. Esto podemos verlo claramente en las chicas entrevistadas quienes señalan la diferencia entre la forma de bailar de unas y otras, las que bailan J-pop, bailan de una forma más alejada del pop occidental y ven en el K-pop algo desagradable, un desvanecimiento de esta separación entre oriente y occidente, un choque con su audiotopia, que convierte algo oriental en desagradable. Todo esto ocurre, se alimenta y refleja las tensiones que el habitar en una ciudad provoca, la tensión entre lo local (el ser mexicano) y lo global (lo asiático), lo central (la "normalidad") y lo periférico (lo otaku).

Referencias

Auslander, Phillip. (2006). Musical Personae. The Journal of Performance Studies, 50(1).

Duarte Quapper, Klaudio. (2001). ¿Juventud o juventudes? acerca de cómo mirar y remirar a las juventudes de nuestro continente. En Adolescencia y juventud en América Latina. (p. 308). Costa Rica: Libro Universitario Regional (LUR).

Kun, Josh. (2005). Audiotopia: music, race and America. Estados Unidos: University of California Press.

Made in Japan. (s/f). Esquizofrenia. México: Canal 22. Recuperado a partir de https://www.youtube.com/watch?v=2aEV0EQuDqM

Nivón Bolán, Eduardo. (2000). Conexiones urbanas: cultura, metrópolis, globalización. Sociológica, 42, 115–142.

Said, Edward W. (2008). Orientalismos (2a ed.). España: Random House Mondandori.

Páginas Web

"Bailes sexys censurados en el K-Pop." https://cinemakorea.wordpress.com/2014/01/31/bailes-sexys-censurados-k-pop/ (consultado el 28 de junio del 2016)

"K-Pop vs. J-Pop [Girls]" https://www.youtube.com/watch?v=f7kTt1lhZP0 (consultado el 29 de junio del 2016)

"J-POP vs. K-POP GIRL GROUPS" https://www.youtube.com/watch?v=UVANBC92jaE (consultado el 30 de junio del 2016)

MEXICA TIAHUI "ADELANTE MEXICAS".
Una aproximación etnográfica al Metal "prehispánico" en la Ciudad de México.

Karla Brenda Carmona Sánchez, FaM-UNAM



Figura 1. Cemican, agrupación de Guadalajara, Jalisco. can.Mex

"En busca de nuestras raíces y reencontrarnos con la grandeza y gloria de nuestro pasado, entenderlo y admirarlo para encarar con fuerza y orgullo nuestro futuro. Más que música, es cultura, es nuestras raíces, es nuestro pasado y nuestro presente ya que todo esto no está muerto ni es un recuerdo todo esto vive en nosotros, en nuestra sangre... ***Comunidad en Facebook "Prehispanic Metal"***

RESUMEN

El objetivo de este artículo es reflexionar y explorar las nuevas manifestaciones de la música metal a partir de las fusiones que se han experimentado por parte de los músicos. Siendo así, el metal prehispánico nuestro particular interés como una nueva extensión del metal. Concepto que abraza la música heavy metal con la incorporación de copias de instrumentos mesoamericanos como un genero que entraña una respuesta y rescate de lo autentico.
Esta aproximación nos permitirá entender y visualizar cómo los jóvenes y músicos perciben su realidad actual y su pasado expresando y entendiéndolo a través de la música. Es así como los músicos de metal prehispánico hacen patente su modo de vivir la realidad, pues la música les da un sentido de vida y permanencia. Así mismo, la etnografía nos permitirá ser parte de este fenómeno musical para poder describir sus características en torno a lo musical e interpretar los hzechos y actividades en un evento en vivo y las relaciones entre el espacio, los músicos y asistentes.

Palabras clave: *metal "prehispánico", identidad nacional, performance.*

INTRODUCIÓN

A lo largo del tiempo, dentro del género del metal, se ha visto algunas agrupaciones musicales con ciertas transformaciones. En la vestimenta que los identifica, en las letras de las canciones, en el hecho de cantar en varios idiomas y/o "lenguas" nativas. En las fusiones que hacen con

otros géneros parecidos o completamente distintos al metal, por ejemplo, con música clásica, hip hop, música electrónica, música latina, etc.

En el marco del desarrollo del género metal en la Ciudad de México, en la última década se incorporan nuevos recursos instrumentales, compositivos y de performance, con el fin de experimentar, crear una identidad y apropiarse de la música desde una propuesta de mayor "*autenticidad*". Tomando como base el death[1] y black metal , jóvenes mexicanos resignifican dichos estilos subsumiéndolos (incluyéndolos) al estilo de "metal prehispánico" y/o folk metal. Introducen rasgos discursivos, sonoros y visuales asociados a la "*cultura prehispánica*", tales como lenguas, instrumentos musicales, vestimenta. Así mismo, simulan ritos de diferentes grupos étnicos de México, en confluencia con el headbanging, slam y mosh pit[2] propios del metal. Cabe mencionar que, de igual forma, este fenómeno de fusión con música tradicional propia de un país se encuentra presente en Europa y América Latina. Por ejemplo, el folk y viking metal originado de la fusión entre black metal y música tradicional nórdica, celta, irlandesa, entre otras, que también se aprecia en sus letras acerca de la mitología, el paganismo, la religión y la época vikinga.

La procedencia de algunas de estas bandas de "metal prehispánico" son de algunos estados de provincia como Guadalajara, Puebla, Tlaxcala, Guanajuato, Toluca, entre otros. Podemos mencionar a: Cemican, Xipe Vitan Jai, Cabrakaän, Amocualli, Nahual Negro, Étnica, Xibalba Itzaes, Tlacaélel, Cabrakaan, Yaotl Mictlán, Velomic, Tezcatlipoca, Black Souls, Mixcoatl, Muluc Pax, Tlahuelpuchi, Visiones del mictlán, Miktia, La cattrina, Omeyohkan, entre otras.

Mi inclinación para analizar este tema surge al percibir que, dentro del discurso de los músicos, de las bandas en sí, las letras, su performance, su vestimenta, y demás elementos llevan consigo una inclinación por rescatar la mexicanidad, la identidad como mexicano, la identidad nacional. A pesar de que el género musical en sí, tenga sus orígenes en el extranjero y para apropiárselo de alguna manera, hacen incorporaciones de elementos "*prehispánicos*" tanto en el sonido y en aspectos visuales.

CONOCIENDO EL METAL "PREHISPANICO"

Todo comenzó en una "tocada" a la cual fui invitada para cubrir un evento de metal para una estación de radio por internet. Los abridores de este evento fueron la agrupación de metal "*prehispánico*" Nahual Negro. Salieron al escenario a terminar de afinar sus instrumentos y preparándose en sus lugares. Al frente dos huehuetl y varios instrumentos pequeños que no reconocí.

Todo estaba listo y comenzó a sonar el huehuetl al compás la batería. Las guitarras feroces entraban y la voz gutural dando la bienvenida a la poca concurrencia. Mi atención se volcó directamente al grupo en escena. Me preguntaba qué significa eso, a la vez, esperaba tener cierta conexión con lo que escuchaba y veía. Caracoles, silbatos, caras pintadas que se mezclaban con tatuajes en el cuerpo, "matas"[3] largas, chamarras de piel y el color negro.

Yo miraba con incertidumbre. La distorsión seguía y se hacía venir un solo por parte de la segunda guitarra. Al fondo, el integrante de los instrumentos "prehispánicos" se acercó al micrófono y comenzó a hacer

melodías con varios tipos de flautas dándole otro carácter musical a la pieza que ejecutaban. El público también los miraba con atención y reaccionaban con la clásica seña de la mano cornuda[4], levantando sus puños y exclamando en son de aceptación a lo que escuchaban.

Terminó la presentación de "Nahual Negro" y reflexionaba en que seguramente ya había bandas haciendo este tipo de fusiones, sin embargo, era la primera vez que me enfrentaba en vivo a una banda de metal "prehispánico"



Figura 2. Banda Nahual Negro, CDMX.

Justo en ese instante del performance me pregunté qué pretenden las bandas al incursionar con este tipo de fusiones con instrumentos "prehispánicos", así que, me di a la tarea de buscar a través de internet más bandas de este tipo y me encontré con una escena medianamente consolidada. Entonces, empecé a analizar las características de las bandas que encontré y descubrí que además de incorporaciones de instrumentos conocidos como "prehispánicos", hay un performance bien planeado donde algunas bandas lo expresan en su forma de vestir, de hablar con el público, de utilizar otros recursos para crear un imaginario y teatralidad en el escenario.

Con el afán de conocer más a fondo esta fusión, busqué publicaciones de eventos de metal en general y/o "prehispánico". Encontré que se realizan festivales en donde sólo tocan bandas de este tipo de género, pero también festivales donde conviven varios géneros del metal. Posteriormente asistí a otras tocadas y conocí a más bandas como Xibalba, la cual tuve oportunidad de ver en vivo en el 2016. En alguna ocasión escuché hablar de esta banda, pues está considerada como una de las pioneras del metal "prehispánico". Esa ocasión, Xibalba salió a tocar haciendo reunir a la banda con un ¡Chinguen a su madre pinches gachupines! entre otras exclamaciones de este tipo. De repente me contagié de esa emoción y me acerqué más al escenario para ser parte del "ritual" que se estaba haciendo.

Salí más impresionada y haciendo miles de reflexiones y preguntas. ¿Por qué tocan metal fusionándolo con instrumentos "prehispánicos?, ¿tratan de ser originales y resaltar de las demás bandas?, ¿buscan renovar la escena?, ¿Contra quién quieren distinguirse?, ¿Qué es lo prehispánico?, ¿Por qué a varios asistentes no les convence este género? Quizá es una marca de identificación.

1 Death metal: emisión vocal gutural, sonidos desgarrados que simulan lamentos, o muy agudos y estridentes. Melodías en tempo de 140 bpm, ritmo de la batería, y uso de guitarras distorsionadas y de trémolo, delays y reverb. Black metal: ritmos muy rápidos o lentos pero firmes en la batería, sonidos de voces guturales, chillidos, lamentos, gritos o voces muy graves. Melodías rápidas o lentas, "oscuras" y "violentas" (en términos de sus fans), resultado del uso de los tonos menores y de pasajes atonales. Uso de teclados y sintetizadores para crear atmósferas oscuras con efectos de coros y cuerdas.

2 El headbanging es un tipo de movimiento que consiste en a la sacudida de la cabeza al ritmo de la música sobre todo heavy metal. Se suele menear la cabellera en círculos. El mosh pit es un tipo de danza donde sus participantes hacen acrobacias y chocan violentamente unos con otros. El slam es un baile que consiste en saltar y empujarse de manera descontrolada.

3 El término de "mata" se refiere a la cabellera, en especial cuando es larga y suelta.

4 Llamado también maloik, es un gesto de las manos que mezcla tradiciones y supersticiones populares en Italia, que posteriormente en la música fue popularizado por el cantante Ronnie James Dio en los años 80´s.

A partir de esta experiencia considero interesante esta fusión visual musical, ya que estos grupos tratan de resaltar elementos de mexicanidad y de un origen ancestral situados en la actualidad, quizá como reacción a un descontento, a un resentimiento provocado por la colonización. Por el contrario, otros grupos se refieren a problemáticas actuales como la injusticia por parte de nuestro gobierno, la desigualdad y la discriminación a los grupos indígenas, y la represión.

Otro interés por esta práctica musical es que contiene dentro de sí una contradicción al albergar dos elementos opuestos. Por una parte, el metal como un género que es propiamente de origen extranjero con un dejo contestatario y de protesta. Por otro, la incursión de elementos "prehispánicos" que de alguna manera denotan rasgos de nuestra mexicanidad, pintados con un imaginario idílico del pasado. El metal "prehispánico" es una fusión que representa una lucha en contra de la colonización y se convierte en portador y reconocedor de lo "prehispánico". Sin embargo, vuelvo a caer en cuenta que en esta fusión el predominio musical recae en el metal.

El METAL "PREHISPÁNICO" como identidad de lo mexicano

La identidad se ha estudiado a partir de varias perspectivas, disciplinas y autores como Bordieu (2006), Tamayo (2005), Giménez (2010), Canclini (1989), entre otros. Para Canclini, la identidad está estrechamente vinculada con el territorio y la acción:

"tener una identidad sería, ante todo, tener un país, una ciudad, un barrio, una identidad donde todo lo compartido por los que habitan ese lugar se vuelve idéntico o intercambiable. En estos territorios la identidad se pone en escena, se celebra en las fiestas y se dramatiza también en los rituales cotidianos". (Canclini, 1989)



Figura 3. XIBALBA ITZAES banda pionera dentro de lo que se conoce como metal "prehispánico" fundada en 1992.

En el ámbito musical, es interesante la propuesta de Juan Rogelio Ramírez, ya que toma en cuenta las identidades socio musicales, la cual define como un vínculo entre la música y sociedad. Es una categoría que plantea, conceptualmente los ejes por los cuales debe discurrir un análisis sobre las audiencias de una cierta música: sentido de pertenencia, grado de pertenencia, compromiso, percepción de la otredad, memoria histórica y practicas colectivas." (Ramírez, 2012: 165)

Sin embargo, para desarrollar nuestro tema, nos apoyaremos en la noción de Villoro (1998), acerca de la identidad de lo mexicano.

La propuesta de Villoro deviene del Estado-Nación, problematizando acera de su origen y su vigencia, además de, la relación con los procesos de globalización. El origen, tiene que ver con aspectos de raza, sangre y etnia. Villoro menciona que la pertenencia a una etnia puede darse en individuos o grupos pequeños de inmigrantes en grandes ciudades, que han perdido relación con su territorio de origen y no exigen una nacionalidad propia. El concepto de "etnia" sólo tiene aplicación en la interrelación entre distintos grupos de raíces culturales diferentes, en un mismo espacio. (Villoro, 1998: 14)

La identidad de lo mexicano o del mexicano está sustentada en referencia al concepto de nación, la cual se concibe como de "*origen*" o "*proyectada*". A decir de Villoro: "*históricas*" y "*proyectadas*". En las primeras, el origen y la continuidad cultural son los ejes de la identidad nacional, los que miden la pertenencia a ella. "El conocimiento de la nación está basado en las costumbres y creencias colectivas, instauradas por una historia y legitimadas por la aceptación común. La nación deriva de un pasado, herencia es destino. En las naciones proyectadas, en cambio, el énfasis, pasa de la aceptación de una identidad heredada a la decisión de construirla. La nación proyectada puede rechazar una nación histórica antecedente e intentar forjar sobre sus ruinas una nueva entidad colectiva. Debe entonces reconstruir el pasado para volverlo conforme a su proyecto". (Ídem: 11-12)

A decir, los grupos que practican este género resaltan dentro de su concepto una referencia identitaria. Es común encontrar en su discurso las palabras "*raza*", mexicanidad, pueblo, origen, lucha. Por ejemplo, el grupo Velomic siempre se refiere al grupo con la frase "*Enaltece tus raíces y siente orgullo de pertenecer a esta gran estirpe*". Téotl, hace un llamado al público refiriéndose "*hermanas y hermanos del Anáhuac*". Cemican los llama guerreros "*¡tengan excelente fin de semana guerreros!, mexica tiahui*". En este sentido, hay una percepción o sensación de pertenencia a una raza, una resignificación de un origen el cual no estamos seguros de su existencia. Villoro menciona que es diferente la manera como un individuo pertenece a una nación o a un Estado. En este caso, la pertenencia a una nación se define por una autoidentificación con una forma de vida y una cultura. (Ídem: 13).

Este afán, por así decirlo, de encontrar mi origen, es causa de sentir que no hay elementos que me identifiquen plenamente pues todo el origen se perdió a partir de los procesos de colonización. Sin embargo, la nación satisface el anhelo de todo hombre de pertenecer a una comunidad amplia y de afirmar su identidad en ella. (Ídem: 13).

De acuerdo con esto, la columna vertebral de los músicos que practican metal "*prehispánico*", consiste en representar o reflejar una identidad nacional a partir del origen, no en términos políticos. Además, se genera un elemento nuevo que no es el de antes, haciendo alusión a lo "*prehispánico*" pues el contexto actual es completamente distinto partiendo de la memoria y la creatividad expresado así en la música.



Figura 4. Banda Étnica de la Ciudad de México.

“La construcción de una nueva nación tiene así una condición inicial: la existencia de un grupo social que ya no se siente restringido a pertenecer a las comunidades históricas preexistentes y puede proyectar una nueva forma de cultura que las rebasa. La nación moderna es invención del desarraigo.” (Ídem: 24).

Como Villoro menciona, la época moderna está llena de vicisitudes, transformaciones, contradicciones, además, de que hay variables como las creencias, actitudes, valoraciones y programas de vida (Ídem:8). Es por eso que opté por la música, apreciándola como una forma de transformar el mundo y la vida del hombre moderno y que igualmente ha ido adquiriendo nuevos elementos y va reflejando las inquietudes y las entrañas del hombre.

En la “TOCADA”

De gran importancia es la presentación en vivo en un escenario, ya que en ella se pueden dar otros elementos musicales y extra musicales, lo cual trabajaremos a partir del concepto de performance. Schechner propone, que el performance es un acto que nunca se da por primera vez y es una conducta que es un comportamiento repetido. Es esta repetición lo que le da al performance su fuerza simbólica y reflexiva. (Taylor, 2011: 34)

En las bandas de metal “prehispánico” el performance se relaciona y está basado en imaginarios épicos, de guerra y muerte, procurando generalmente simular un escenario envuelto de misterio, divinidad y ancestralidad ambientando el escenario con el llamado del caracol, los cascabeles y las ocarinas, de devoción a la muerte con el uso de efectos en los teclados, transitando por imaginarios colectivos a lo largo del concierto o la presentación. La sonoridad que se crea en ese momento es realmente mítica.

Para Schechner, la conducta restaurada es la característica principal del performance, la conducta es como una secuencia de conductas que puede reordenarse o reconstruirse. Así mismo, la conducta restaurada es “yo comportándome como si fuera alguien más o “como si fuera además de mí mismo”, o “como si no fuera yo mismo”, como en el trance; pero este “alguien más” podría también ser “yo en otro estado de ser o existir”. (Ídem: 38)

En el escenario los músicos se convierten en guerreros. Como parte de actos simbólicos los integrantes se pintan la cara o el cuerpo, algunos utilizan penachos, otros cuernos de venado, máscaras, ropa de manta, taparrabos; además muchos de los grupos se hacen acompañar por danzantes en el escenario y con este ritual hacer una especie de retroceso y regresión a nuestros antepasados.

En estas presentaciones en vivo, también son importantes los aspectos como la vestimenta, el maquillaje, los instrumentos prehispánicos, los danzantes y demás accesorios. Como la copalera, que regularmente y la mayoría de bandas, pone al frente del escenario y en al primer canción la prenden para iniciar el “ritual”. En este sentido, como Schechner menciona, el performance permite observar las prácticas simbólicas y corporales a través de las cuales los pueblos transmiten sus normas y creencias, y exponen y tramitan sus conflictos. (Ídem: 34)

A partir de todo esto, es así que las bandas de metal “prehispánico” justifican su labor para dar a conocer a las culturas nativas, reivindicar los valores ancestrales, conservar nuestro ambiente y respetar a nuestra Madre Tierra.



Figura 5. Banda Velomic en la presentación del evento Milicia Infernal (29 de abril 2017) en el bar Cosa Nostra MX.

CONCLUSIÓN

Cada grupo concibe una significación y auto denominación de su práctica y propuesta musical. Tocan o practican el mismo género, sin embargo, difieren en ciertas actitudes, representaciones y tiene cada uno ciertas particularidades en la manera de presentarse y representarse ante el público. Evidentemente no hay rasgos puros de lo “prehispánico, sino, solo rescatan aspectos de cómo se vivía en esa época, a partir de lo que nos han enseñado a través de la historia misma.

Hoy en día estamos situados en otro contexto y adaptándonos a los cambios y a la globalización, sin embargo, se persiste en conocer nuestro origen perdido tras los procesos de colonización. Además, no nos consta si en verdad hubo algo “prehispánico” y sólo sea producto de un imaginario colectivo para justificar nuestra existencia. Sin embargo, la música está presente como un puente y porta voz de una identidad que comparte el mismo espacio en nuestro pasado, presente y futuro. Por otro lado, es importante hacer mención que las propias bandas hacen uso de la autogestión para su permanencia en la escena, costean sus eventos, su herramienta de trabajo, sus grabaciones, su difusión y su imagen para poder justo así, tener más bases para representar lo prehispánico que son o desean ser. A esto me refiero, al contratar a danzantes para sus presentaciones en vivo, la iluminación del escenario, los artefactos e instrumentos musicales, vestimenta y algunas veces escenografía.

Finalmente, sea en un país extranjero, latinoamericano y en nuestro propio país, esta mezcla o fusión entre elementos étnicos, folklóricos o tradicionales – como cada agrupación le llame - y el elemento moderno que es el metal, propicia un reconocimiento como joven y sujeto emergente que forma parte de una nación determinada. Estas fusiones también pueden ser parte de un recurso estético o funcionar como una estrategia musical para darse mayor cabida en el medio y generar diferencia e innovación en el metal.


Figura 6. Agrupación Téotl en la presentación Milicia Infernal (29 de abril 2017) en el bar Cosa Nostra MX.

Bibliografía

García Canclini, Néstor. 1989. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. CONACULTA, México.

Giménez, Gilberto. 2010. Cultura, identidad y procesos de individualización. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Sociales.

Pierre, Bordieu, 2006. La identidad y la representación: elementos para una reflexión crítica sobre la idea (Análisis). En Ecuador Debate. Memorias de la izquierda, Quito. (no. 67, abril 2006). pp. 165-184.

Ramírez Paredes, Juan Rogelio, 2012, ¿Identidades socio musicales rurales? en Sociológica año 27, número 75. México.

Taylor, Diana, (2011). Estudios avanzados de performance. Fondo de cultura económica.

Tamayo, Sergio y Wildner, Kathrin, (coord.). 2005. Identidades Urbanas. Universidad Autónoma Metropolitana. Colección Cultura Universitaria (85) Serie Ensayo.

Villoro, Luis. (2005). El Pensamiento moderno. (Filosofía del Renacimiento). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Villoro, Luis. 1998. Estado plural, pluralidad de culturas. UNAM/Editorial Paidós, México. Capítulo: Del estado homogéneo al Estado Plural, pp. 13-62.

Facebook Velomic. Disponible en: <www.facebook/velomic>

Sitio oficial Velomic. Disponible en: <www.velomic.com>

Facebook Téotl, disponible en: <www.facebook/téotl>

Facebook Étnica, disponible en: <www.facebook/étnica>

Facebook Cemican, disponible en: <www.facebook/Cemican.Mex>

Facebook Xibalba Itzaes, disponible en: <www.facebook/xibalbaitzaes>

Facebook Nahual Negro, disponible en: <www.facebook/NahualNegro>

La música clásica y el tamborazo:
La diversificación de los repertorios de las bandas de viento en la sierra de Texcoco.

Rubén Antonio Cortés González, FaM-UNAM



Introducción:

Como en muchos lugares de la República Mexicana, la música de aliento o también denominadas bandas de viento llegaron al municipio de Texcoco a partir de las reformas culturales de la pos guerra de la Revolución Mexicana (Ruiz Torres, 2002). Fueron los pobladores de la sierra texcocana, quienes más tarde arraigaron entre sus tradiciones estos conjuntos instrumentales y los géneros musicales de la época[1], tomando sus repertorios y haciéndolos parte de sus prácticas religiosas y cívicas. Resulta lógico pensar que las piezas que se tocaban en aquellos años, eran las piezas de moda dentro de los repertorios musicales de una reconfigurada vida cultural: valses, oberturas, marchas, pasos dobles, entre otros; los cuales con el paso del tiempo, configuraron lo que hoy día es considerado repertorio tradicional de las prácticas musicales de estas comunidades. El presente ensayo trata de dar cuenta de los géneros musicales de la época actual, su ingreso a las prácticas musicales tradicionales de estas poblaciones y las problemáticas que han surgido a partir de ello.



1 Para ver más sobre este tema consultar el libro de Jacinta Palerm Viqueira Santa Maria Tecuanulco. Floricultores y músicos de 1993.

Desarrollo:

Las comunidades musicales de las sierra texcocana comprenden un conjunto de poblaciones ubicadas al oriente del municipio, entre las estribaciones de la llamada Sierra Nevada[2]. Entre un ambiente rural, rodeado de bosques y ríos, los pobladores de estas comunidades han encontrado en la música un medio eficaz para poder rendir culto religioso, también una forma para acompañar sus eventos cívicos, y además una herramienta para poder ingresar al sistema económico global. Es en los límites de estas actividades, que la une y separa entre sí, donde se centra esta discusión.

Fue a mediados del siglo pasado, cuando la música y las bandas de viento lograron posesionarse como una buena estrategia laboral entre los pobladores de la Sierra Nevada. Al no encontrar estabilidad económica en la floricultura, actividad a la que se dedicaban la mayoría de los pobladores en primera mitad del siglo XX, las bandas surgen como una buena posibilidad laboral para satisfacer sus necesidades primarias (Palerm Viqueira: 1993). Hasta hoy día, la música sigue siendo la principal actividad económica de la mayoría de la población, empero, esto ha logrado que la realidad cultural se haya modificado. Me explico: por un lado éstas comunidades sobresalen musicalmente dentro de la región y las bandas son llamadas para formar parte de las actividades festivas de otras poblaciones del municipio. Ello creó una oferta y una demanda. Por otro lado, la música se convierte en el eje cultural de la región, por lo cual se generan prácticas culturales específicas entorno a la música.

Actualmente, las prácticas musicales se han diversificado y han tomado diferentes géneros y repertorios musicales considerados dentro de la comunidad como modernos y/o ajenos a las prácticas tradicionales. Grupos de música tropical, orquestas versátiles, unos pocos grupos de ska/reggae y norteños, pero sobretodo bandas de tamborazo[3], se en insertado en los repertorios de las agrupaciones conformadas en su mayoría por jóvenes. Sin duda estas propuestas no solo responden a las demandas de la industria musical actual, también hay un gusto de los pobladores jóvenes por los sistemas musicales que conforman cada una de estas escenas.

Dicho lo anterior, surgen unas problemáticas específicas para este ensayo: ¿En un caso particular como el de estas comunidades hay una separación entre lo tradicional y lo moderno, entre lo económico y lo cultural? ¿Las actuales prácticas musicales acentúan estas dicotomías? ¿Qué de la modernidad hay en las prácticas musicales tradicionales y en las actuales? Para responder a estas preguntas habrá que definir modernidad, cultura y algunos conceptos que retomare de la propuesta de Bolívar Echeverría.



2 Estas poblaciones son San Jerónimo Amanalco, Santa María Tecuanulco y Santa Catarina del Monte, y son comunidades indígenas de ascendencia nahua.

3 La palabra tamborazo es utilizada por los pobladores de estas comunidades, para referirse las agrupaciones de música sinaloense o de banda, que ejecutan géneros como el corridos, cumbias, norteñas, etc.

En primer lugar, para tratar de responder a la primera pregunta de forma negativa, es necesario asumir que la modernidad llegó a estas comunidades casi al mismo tiempo que las bandas de viento. Entendiendo como modernidad al conjunto de comportamientos civilizatorios que aparecen en la vida social y que son así mismo reconocidos como contrarios y discontinuos a la constitución tradicional de la vida anterior. El movimiento cultural y económico que surgió después de la Revolución, el mismo que hizo llegar los instrumentos de aliento metálicos a estas tierras, logro arraigar entre los pobladores los géneros y repertorios promovidos para una reconstrucción nacional, haciéndolos parte de las tradiciones y costumbres de estos pueblos. Cabe resaltar que estos repertorios estaban constituidos por la música de moda para la época, mucha de ella ajena o escrita en otros países. Los pocos casos de composiciones nativas tenían un corte nacionalista, basado en los cánones de composición occidentales. Por lo cual considero que se puede hablar de un proceso de modernidad en este caso, ya que como expone Echeverría, surge una:

tendencia civilizatoria dotada de un nuevo principio unitario de coherencia o estructuración de la vida social civilizada y del mundo correspondiente a esa vida, de una nueva 'lógica' que se encontraría en proceso de sustituir al principio organizador ancestral, al que ella designa como 'tradicional'.(Echeverría, 2011:2)

Ahora bien, considero que el ingreso de nuevos géneros y repertorios no son más que una actualización del repertorio musical y una adaptación a las tendencias musicales contemporáneas. Sin duda surge una problemática, las bandas de tamborazo perciben una mayor retribución económica que las bandas clásica hoy día, y al tener un mayor ingreso monetario, se está reconfigurando el espacio y la estructura social. Estas bandas y sus integrantes se están estableciendo en un lugar económicamente preponderante, lo que implica una mayor responsabilidad social. Cabe recordar que estas bandas están integradas en su mayoría por jóvenes varones, y el ingreso de las mujeres cada vez es más común, por lo cual se están generando nuevos tipos de estructuras sociales que chocan con los antiguos modelos.



Y con lo anterior voy a la pregunta de que si existe una dicotomía entre lo económico y lo cultural. A lo cual Echeverría propone que hay que tener en cuenta que la realidad cultural se mantiene presente en la vida práctica y pragmática del día con día de forma orgánica. (Echeverría, 2001:21), Para complementar este punto pongo un ejemplo concreto: el auge económico de las bandas comenzó en los años 70's, cuando ya no solo tocaban en sus pueblos sino también en toda la región, es la misma época en que a pesar de que cada una de estas comunidades de la sierra texcocana tenían su santo patrón, se empezó a celebrar como festividad mayor al 22 de noviembre día de Santa Cecilia. Se podría decir entonces que la dimensión cultural es una condicionante para el cumplimiento de las funciones vitales del ser humano (Echeverría, 2001:22), y que se encuentra en cada momento de la reproducción social de estas comunidades. Esto, tal vez también se pueda ver en las diferencias sonoras y estéticas que existen entre las prácticas musicales de la región de la montaña en Texcoco y las de otras regiones de diversos estados del país como Oaxaca,

Michoacán, Puebla, etc. Cada una de ellas formo su propia identidad sonora a partir de sus diversidad cultural, a pesar de estar inscrita en el mismo modelo musical que se les quería imponer en la mencionada reforma musical pos revolucionaria. Pero este tema representaría un estudio etnomusicológico posterior.

Al continuar respondiendo las problemáticas surgidas, habrá que contextualizar, de manera sucinta, al fenómeno bajo estudio para contestar la segunda pregunta. De unos años para acá las bandas de tamborazo, que son las agrupaciones actuales con mayor representación, lograron ingresar en los atrios de las iglesias y ser parte de las celebraciones de fechas tan importantes como las de en honor a Santa Cecilia. Con este ejemplo se percibe un ingreso, que si bien aún no ha sido bien visto en primera instancia por parte de la población, de estos géneros y sus ejecutantes a las estructuras y lógicas comunitarias. Esto rompe la barrera de lo tradicional y lo moderno y de lo económico y lo cultural al mismo tiempo y se complementa con lo expuesto arriba.

Para responder a nuestra última pregunta sería prudente exponer lo que Bolívar Echeverría llama fenómenos modernos. El primero es lo que él llama la confianza práctica, y es:

La confianza [...] en la capacidad del ser humano de aproximarse o enfrentarse a la naturaleza en términos puramente mundanos y de alcanzar, mediante una acción programada y calculada a partir del conocimiento matematizado de la misma, efectos más favorables para él que los que podía garantizar la aproximación tradicional a lo otro, que era una aproximación de orden mágico. (Echeverría, 2011)

Pero ¿cómo se puede ejemplificar esto en este caso? Es bien sabido que las bandas de tamborazo entran en una lógica cuantitativa donde todo se puede medir y la realización o el éxito dependen de cuantas veces toques a la semana, por cuantas horas, con cuantos grupos diferentes, en cuantos lugares, etc; entran en la lógica moderna de la monetización del tiempo y de la fuerza de trabajo del sistema capitalista. Lo cual nos remite al segundo fenómeno moderno el "materialismo político", es decir: "el hecho de que en la vida social aparece una primacía de la "política económica" sobre todo otro tipo de "políticas" que uno pueda imaginar o, puesto en otros términos, la primacía de la "sociedad civil" o "burguesa" en la definición de los asuntos del estado." (Echeverría, 2011) Para explicar cómo se manifiesta este fenómeno en la comunidades, hay voltear a ver a las familias como las organizaciones sociales más perceptibles. Apellidos como Clavijo, Montaño, Flores, Cornejo, entre unos pocos más, aparecen frecuentemente en encabezando los nombres de las bandas, las orquestas, y también los puestos principales de las mayordomías y de las delegaciones. Esto se debe a la acumulación de capitales económicos y simbólicos, ya que la mayoría de estos personajes organizan y lideran estas agrupaciones, por lo cual su ganancia económica es mayor, y además obtiene el reconocimiento social para dicha empresa. Ahora bien, como recién se comento es claro que las responsabilidades políticas recaen en figuras concretas, en personajes reconocidos como sujetos pertenecientes a un grupo, como las familias por ejemplo. Esto nos lleva al tercer fenómeno moderno que es el individualismo que en palabras de Echeverría es:

[...]fenómeno característicamente moderno que implica, por ejemplo, el igualitarismo, la convicción de que ninguna persona es superior o inferior a otra; que implica también el recurso al contrato, primero privado y después público, como la esencia de cualquier relación que se establezca entre los individuos singulares o colectivos; [...]

Pero tal vez este fenómeno aún no se ve tan integrado a las comunidades por la lógica con la que resuelven sus conflictos o hacen las cosas, la participación comunal es aún muy importante para la realización de sus fiestas patronales y sus eventos cívicos. Pero cada vez es más común la emancipación de las personas a través de las prácticas musicales diferentes a las de la tradición.

Conclusiones

Después de exponer los ejemplos y las conceptos durante el desarrollo de este trabajo, resulta que si hay una separación de lo tradicional y lo moderno por lo menos en el discurso, pero no en la práctica. Ya que ambos sistemas musicales contienen prácticas y fenómenos propios de la modernidad, así como tampoco hay una separación entre lo cultural y lo económico. Lo tradicional y lo moderno son unidades dialógicas que intercambian información y significados.

La separación entre los géneros musicales que hay en las comunidades es un proceso de actualización de los repertorios, como seguramente pasó con los repertorios de antaño. Por este motivo, la música tradicional de la comunidad comparte más de lo que el discurso puede dar a notar con la música que hoy día es considerada moderna.



Bibliografía:

Cosío Ruiz, Celsa 2001. Panorama socioeconómico y demográfico de Texcoco. Indicadores para la planeación municipal. Texcoco: Universidad Autónoma Chapingo.

Echeverria, Bolivar. 2001. Definición de la cultura. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

-2008. Un concepto de modernidad. Contra historias Núm. 11.

Palerm Viqueira, Jacinta 1993. Santa María Tecuanulco. Floricultores y músicos. Colección Tepetlaostoc. México: Universidad Iberoamericana.

Ruiz Torres, Rafael Antonio. 2002. Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Estudios del Sonido

Introducción

Iris G. Castillo

Estudios del sonido o Sound Studies son una brecha de investigación surgida en los años 60´s en Estados Unidos. Está enfocada en el estudio del sonido como una forma de conocer el mundo, una metodología para aprehender la realidad de los grupos sociales - por ejemplo, sus comportamientos, ideologías, experiencias, etc-. Algunas áreas de su interés son la comprensión de la interacción entre los sonidos con otros sonidos en un determinado contexto, los sonidos con los seres humanos y con el contexto mismo. También se encuentra el estudio de la producción y recepción de los sonidos a lo largo de la historia (Feld). En cuanto a esto último, enfatiza la importancia de la escucha, no únicamente como una facultad biológica del ser humano sino como una construcción cultural, considerando por ejemplo, ¿por qué tal comunidad percibe lo que percibe, lo que escucha?, ¿cómo?, ¿a qué se debe dicha percepción de lo sonoro?, etc.

Algunos estudiosos representantes de los Sound Studies son Murray Schafer, Steven Feld, Jacques Atalli, etc. En México tambien se han desarrollado investigaciones respecto al tema, las cuales han dado libros como Sustitutos acústicos del lenguaje verbal: Una visión interdisciplinaria de los signos audibles, parafonías y comportamientos sonoros (Chamorro & Zúñiga, 2010), Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI-XIX (Galí, 2013) y Sonidos símbolo. Una etnografía del calendario ceremonial de los huaves de San Mateo del Mar (Campos, 2016)

Sonidos de pasión, muerte y resurrección de Cristo.

Sonidos rituales de Semana Santa en una comunidad zapoteca de Oaxaca.

Iris G. Castillo, FaM-UNAM

“Pues el tambor ya ves que en todo lo que es así de las fiestas de aquí,
es signo de alegría, signo de fiesta (...), pues aquí también [en Semana Santa] así se anuncia
nomás que tiene su toque especial, este es toque de pasión (...) como anuncio pues de Semana Santa,
de muerte, de pasión a muerte pues de Jesús”
(Sr. Amando Mateo, 2013)



Descendimiento de la cruz de la imagen del Santo Entierro de Cristo por los varones.

Resumen

La Semana Santa es una festividad religiosa que conmemora la pasión, muerte y resurrección de Cristo. En el caso de la comunidad zapoteca de San Bartolo Coyotepec (Oaxaca), este proceso ritual de siete días es delimitado, en su dimensión sonora, por un conjunto de sonidos que funcionan como demarcadores espacio-temporales.Los sonidos comunican a los habitantes la secuencia de ritos, ceremonias y procesiones que conforman dicho ritual. Siguiendo las líneas investigativas de los estudios sobre representación o performance y los estudios del sonido, me interesa comprender aquí, como primer acercamiento, el uso sociocultural de los sonidos rituales de la Semana Santa. Lo anterior mediante una breve descripción etnográfica de la festividad y la inserción de estos en la misma. Me interesa vislumbrar la forma en que los toques de tambor, matraca, clarín y campanas, cantos religiosos, música sacra y sonido de martillos, interactúan y se relacionan entre sí junto con otros elementos del ritual.

Palabras clave: *Semana Santa, sonidos rituales, performace, pasión, muerte y resurrección.*

Vísperas a la pasión de Cristo

Son más de las diez de la mañana, ya se escucha el tambor de la hermandad del Santo Entierro de Cristo en la casa del mayordomo de la Semana Santa o Semana Mayor. Se está ejecutando el toque denominado centurión pelón, característico de éste día lunes santo, así como del martes y parte del miércoles santo. Es porque ha dado comienzo el ritual del lavado de ropas del Jesús Nazareno y las sábanas santas de la imagen del Santo Entierro de Cristo, traídas horas antes de la iglesia, por aquella hermandad.

Mientras las sábanas santas se están remojando, el centurión pelón se escucha intermitentemente, la hermandad corta el amole[1] para que las niñas presentes en la mayordomía lo muelan en el metate. Algunas mujeres jóvenes lavan las vestiduras del Jesús Nazareno. Poco más del medio día, la hermandad del Santo Entierro empieza a alistar las sábanas para lavarlas con el amole. Resuena, ahora con frecuencia, el tambor en aquella casa.

Con el agua de las sábanas sagradas, servida en jícaras, los asistentes hacen una reverencia o brindis en el altar principal de la casa del mayordomo y posteriormente la ingieren. Para este momento solemne del día lunes santo, el tambor hace brevemente el toque de pasión, “como anuncio pues de Semana Santa, de pasión a muerte pues de Jesús, de Cristo que va a ser crucificado” (Sr. Amando Mateo, 2013). De ahí en adelante, los integrantes de la hermandad lavan las sábanas, las secan agitándolas bajo el sol y las planchan con las palmas de la mano. El tambor suena durante todo este acto ritual del lavado con el toque centurión pelón.

Pardea la tarde y las actividades en la casa del mayordomo continúan, son más de las siete de la noche. Ahora corresponde la elaboración de velas o labranza de la cera.

Se escucha en la calle al tambor mientras la hermandad hace las velas. En medio de la quietud nace el clarín con su melodía “muy triste” (Sr. Eloy Reyes, 2013) y como un toque militar. El tambor le responde y luego prosigue solo con el centurión pelón. Esta interacción de sonoridades es particular de la labranza, que dura hasta el día martes santo. Ya en este nuevo día sagrado, mientras la hermandad del Entierro sigue haciendo las velas y hace la limpieza de enseres y de las reliquias de la pasión[2], dichos instrumentos se mantienen hasta el anochecer, cuando se han culminado estas labores colectivas. Así, es como en estos dos primeros días de la Semana Mayor, se escucha por única ocasión de todo el año el clarín.



Tambor de la hermandad del Sto. Entierro de Cristo y el clarín.

En el miércoles santo, la hermandad ya se alista en la casa del mayordomo para la ahumación de las prendas y sábanas del lunes santo y de las reliquias de la pasión; “es la bendición de todo lo que se hizo” (Sr. Amando Mateo). La hermandad prepara el estoraque y, en silencio, va acomodando dentro de la urna de la imagen del Santo Entierro, las reliquias junto con aquel incienso. Sobre la urna van las prendas limpias, resultando al final un túmulo. Este acto solemne llamado puesta de monumento, finaliza cuando el estoraque[3] queda impregnado en todas las prendas. Posteriormente, cuando los de la hermandad comienzan a desmantelar el monumento, se escucha el toque centurión pelón del tambor y ahora la música sacra de la banda de alientos metal[4] con el Ovos omnes, Filie Jerusalem, Aplaca Señor tu ira.

Para concluir este día de labores, todo lo bendecido con el incienso es llevado de la casa del mayordomo a la iglesia en procesión, junto con las velas elaboradas. Desde este recorrido, el tambor cambia al toque atole con pan, característico también de este día y del jueves y viernes santo. Ya no se volverá a escuchar el centurión pelón hasta la Cuaresma del próximo año. Entretanto, la banda de música, acompaña la procesión con el Miserere y de aquí en adelante, participará en otras celebraciones con música sacra.

Como parte también de estas vísperas de pasión, se encuentra la representación de la última cena de Cristo y sus discípulos y el lavatorio de pies, el jueves santo por la tarde.

En una casa particular, los apóstoles, la autoridad municipal de San Bartolo Coyotepec y el sacerdote del templo, comparten el vino y pan entre sí, representando la última cena; después comen cordero, junto con el resto de asistentes. Son aproximadamente las tres de la tarde. La banda de música toca para esta ocasión, música sacra como el Salmo 50 y De tu sangre y en la procesión, rumbo al templo para la realización del lavatorio de pies, el Miserere, mientras el tambor hace el atole con pan. Esta conmemoración de Jesús con sus apóstoles, es la que enuncia y anticipa el tiempo de pasión de Cristo, suceso expresado a través de los sonidos.



Tambor y banda de alientos en la procesión de los apóstoles con el Jesús Nazareno.

Tiempo de pasión

En la misa del lavatorio de pies, se escucha en el altar mayor la matraquita, sustituyendo a las campanas -en el momento de la consagración- y después del lavatorio, cuando inicia la ceremonia solemne de la entrega de varas de mando. En esta ceremonia, el presidente municipal y los dos alcaldes constitucionales del pueblo, dejan en el sagrario sus varas, símbolo de poder y jurisdicción política-social en Coyotepec. A consecuencia de esto, quienes quedan ahora como autoridades desde este momento hasta el sábado de gloria son los judíos, jóvenes de la comunidad que caracterizan a los soldados romanos de tiempos de Cristo. Entretanto, afuera se escuchan desde el campanario el toque atole con pan del tambor y el imprescindible sonido de la matraca triangular, en vez de las grandes campanas. “Así es como se anuncia el apogeo de la Pasión [de Cristo], en la que la música `de orden´ [las campanas] es sustituida por la sonoridad de instrumentos `de ruido´, que ´competen a un procedimiento de exacerbación del desorden´” (Rubeo, 2001:176).



La Matraquita



Matraquita Triangular

1 Camote natural usado como jabón. En esta festividad, sólo las sábanas santas son lavadas con amole.

2 Estas reliquias son: los clavos, corona de espinas, la sentencia (letrero que se cuelga en la cruz), un gallo de yeso en bulto, etc.

3 Especie de incienso que expide su aroma sobre las brasas, como sucede con el copal.

4 La banda de alientos está integrada por por clarinetes, saxofones, trompetas, saxor, trombones, tubas.

Después de la entrega de varas de mando, inicia la velación, en la cual, las hermandades de la comunidad rezan, cantan y conmemoran al Cristo orando en el huerto de los olivos, antes de ser apresado y condenado a muerte. Así transcurren algunas horas en la iglesia hasta que dan cerca de las nueve de la noche. Los feligreses comienzan a congregarse ahí para participar un momento en la velación –que durará hasta el otro día-, para tomar chone[5] y/o acompañar al Jesús Nazareno en la procesión de la media noche. Durante este tiempo, se escucha incesante la gama de "signos audibles de significación del mundo ritual" (García-Rivas, 2010: 252): matracas, tambores, música sacra en el atrio y cantos de pasión y penitenciarios junto con rezos en la capilla del santísimo sacramento.

En medio de todo este discurso sonoro, se realiza la procesión nocturna en el atrio de la iglesia, que representa el caminar de Cristo tras ser aprehendido y llevado a sentenciar.

El cantor-rezador de la hermandad del Santo Entierro, después de unas breves oraciones, guía el inicio del recorrido con el canto de pasión Sentenciado a muerte va. Luego avanza la procesión e intervienen el tambor de la hermandad del Entierro y el de la Virgen de la Soledad con el toque atole con pan, más el sonido de la matraca triangular, el Miserere de la banda de alientos y las lanzas de los judíos. En las paradas, el rezador hace oraciones y el canto de pasión Alabadas sean las horas, algunos feligreses también lo entonan. Después de él, se escucha Aplaca Señor tu ira con la banda de alientos. Al finalizar el recorrido, en la entrada principal del templo, el rezador canta nuevamente Sentenciado a muerte va y hace unas palabras para culminar la procesión. Como trasfondo sonoro, resuenan las voces de los creyentes que han permanecido en la velación en la capilla del santísimo.



Procesión en la noche del jueves santo con el Jesús Nazareno y el apóstol Pedro.

Este tiempo es de pasión: Cristo acongojado y apresado, custodiado además por los judíos junto con la imagen del Santo Entierro. Es tiempo sagrado, de cambio, de exacerbación sonora, el régimen de los soldados romanos en la comunidad zapoteca de Coyotepec. En este ambiente del proceso ritual, las hermandades continúan con sus cantos penitenciarios y oraciones hasta la mañana del viernes santo, dando pie a la realización del séptimo viacrucis[6] a cargo de la hermandad del Santo Entierro.

El tambor suena a atole con pan en el séptimo vicrucis, son las cinco de la mañana. Los cantores-rezadores están adentro del templo con el Nazareno orando y cantando Sentenciado a muerte va, Perdóname Jesús, Aplaca Señor tu ira. Acabado el viacrucis, la hermandad empieza a desmantelar los altares de fruta y plantas aromáticas que puso el día jueves desde temprano. Se acerca ahora la representación del encuentro de Cristo con su madre –es decir, la 4ta estación del viacrucis-, al dirigirse con su cruz a cuestas hacia el calvario. A este momento le llaman en San Bartolo, el encuentro.

Son las diez de la mañana del Viernes Santo, en la iglesia ya están listas las hermandades del Santo Entierro y de la Soledad para salir cada quien en procesión y puedan realizar su viacrucis del encuentro y rosario respectivamente[7]. En cuanto al viacrucis, la primera estación la realiza ahí el cantor-rezador del Santo Entierro para después iniciar el recorrido por las calles principales de la comunidad, con el Jesús Nazareno: a la cabeza van los centuriones –jefes de los soldados romanos- montados a caballo, algunos judíos tocando matraca y tambor y músicos de la banda de alientos con música sacra. Ya que el Cristo y sus acompañantes avanzan, inicia también en la iglesia, el rosario de la hermandad de la virgen de la Soledad, para salir luego en procesión con La Dolorosa, el apóstol Juan y María Magdalena.

Con el Jesús Nazareno se escucha el atole con pan del tambor, el Miserere y Aplaca Señor de la banda de alientos, más la matraca triangular. Con la virgen persisten, el atole con pan y Salve virgen pura, Dios te salve dolorosa y Tres necesidades en las voces de las cantoras-rezadoras y feligreses. Para la cuarta estación, después de oraciones, las palabras del sacerdote y un profundo silencio, nace el toque de pasión en el tambor del Santo Entierro, cuando las imágenes del Jesús Nazareno y La Dolorosa están frente con frente representando así, el encuentro de Cristo con su madre. A esta escena se suma el Filie Jerusalem de la banda de alientos –aunque pueden ser también el Stabat Mater Grande o el Stabat Mater chico (o de Juan Matías)-. Después de este acto, el viacrucis del encuentro y el rosario prosiguen, aunque algunos miembros de la hermandad del Entierro acuden a la iglesia para colocar la cruz donde los varones[8] crucificarán a Cristo, horas más tarde. Así, trascurren lentamente ambas procesiones sonorizadas hasta llegar nuevamente a la iglesia. De ahí, la gente se retira a sus casas para participar después en la liturgia de las siete palabras y demás celebraciones de este día, mientras las hermandades del Entierro y de la Soledad se alistan para la crucifixión de Cristo en la iglesia.



Tambor del Santo Entierro de Cristo y matraca triangular, tocados por los judíos.

La muerte de Cristo

Son aproximadamente las tres de la tarde, la imagen del Santo Entierro de Cristo es sacada de su urna para ser crucificada en el altar mayor. Están ahí presentes los varones de la hermandad del Entierro: el primero y segundo arriba de la cruz, el resto acomodando a la imagen para subirla en

5 Bebida caliente de piloncillo que tiene la misma consistencia que el atole. En San Bartolo es una costumbre que se consuma este día de la Semana Santa y en los velorios de los difuntos., aunque en éste último contexto, ya no es tan usual.

6 En San Bartolo se acostumbra a realizar viacrucis antes de Semana Santa, los días viernes a cargo de la hermandad del Santo Entierro y los domingos a cargo de la hermandad de la Soledad. Por su parte, el Séptimo Viacrucis es el último que los del Santo Entierro de Cristo realizan después de los seis anteriores en Cuaresma.

7 Relativo a estas procesiones, cabe mencionar que sale primero la del Cristo del costado izquierdo de la iglesia –realizando el viacrucis- y luego la de la virgen del costado derecho–realizando el rosario-, para que de esta manera, en el punto donde se realice el encuentro –la escenificación de la 4ta estación con estas imágenes-, al tomar caminos contrarios, las procesiones queden frente a frente. Después del encuentro, la procesión de la virgen hace el mismo recorrido que la del Cristo sólo que metros después.

8 Los varones del Santo Entierro de Cristo son los ocho principales integrantes de la hermandad del Entierro. Este título es ganado por antigüedad en el grupo y por haber cumplido con los puestos anteriores. Su servicio consiste en crucificar al Santo Entierro, descenderlo de la cruz y cargarlo en la procesión del silencio para ser llevado a sepultar. Ya en el descendimiento de la imagen de la cruz, ellos visten de camisa y falda larga blanca con pequeños moños negros en su atuendo, mismo que los sacraliza. Por su parte, también están los varones de la Soledad, que cargan a esta virgen y visten de la misma manera que los del Entierro.

aquel madero. Alabado en honor al Señor de la Sacristía cantan los rezadores de la hermandad y de repente se sueltan cuatro martillazos para clavar al Cristo desfallecido. Los varones lo aseguran en la cruz, mientras la hermandad de la Soledad observa todo este acto luctuoso. Detrás del manto negro que cubre el altar mayor, queda oculta la crucifixión, sin embargo, los sonidos, cantos y voces, pueden dar cuenta de lo que ahí sucede. Al final de este suceso, la hermandad de la Soledad, posicionan a la madre del crucificado a su lado y Jesús queda agonizando clavado en su cruz.

Minutos más tarde comienza la celebración de las Siete Palabras, que da pie a la adoración de la cruz y hasta las seis de la tarde, al descendimiento de Cristo.

En el descendimiento, pasan los varones del Entierro para bajar al Cristo de la cruz, gobierna primero un silencio profundo, el cual "[marca] las partes significativas del ritual. [Indica] solemnidad, tristeza, autoridad, recogimiento. [Anuncia] a los actores principales de la trama ritual" (Galí, 2013:21). Luego se escucha al coro de la iglesia cantar Junto al pie de la Cruz Santa y posteriormente los martillazos de los varones primero y segundo de la hermandad del Entierro, para quitarle los clavos al Cristo. Descendido y colocado en su urna, la imagen del Jesús desfallecido será llevado en procesión a enterrar. Esta procesión es la del silencio y al igual que en la del encuentro, sale primero la del Cristo y luego la de la virgen de la Soledad.

En el recorrido por las calles principales del pueblo, con la imagen del Santo Entierro, se zambulle el toque del tambor atole con pan, junto con el energúmeno sonido que habla del dominio del mal, la matraca. Se suma la música sagrada fúnebre de Cristo, es decir, el Miserere y el Ovos omnes. Se escuchan las voces de los feligreses con el canto penitenciario Perdón Oh Dios mío y están presentes además, en toda esta sonoridad, las lanzas de los judíos. Con la virgen sobresale el atole con pan y en la banda de alientos, el Stabat Mater de Juan Matías y el Stabat Mater Grande. Es así como todos estos sonidos rituales, son de gran importancia para la comunidad, ya que dan cuenta del seguimiento de las escenas religiosas, procesiones y actos solemnes en los días sagrados. Igualmente funcionarán los sonidos, los días sábado de gloria y domingo de resurrección.



Procesión del silencio. Imagen del Sto. Entierro de Cristo cargada por los varones.

¡Gloria a Dios, ha resucitado!

Sábado de gloria por la noche, en uno de los costados del templo, está prendido el fuego con el cual se encenderá el nuevo cirio pascual, usado para las misas de todo el año. Al lugar acuden el sacerdote, apóstoles y los creyentes con sus velas, a la ceremonia de la bendición del fuego nuevo. La feligresía poco a poco con la luz del cirio pascual en sus velas, ilumina la iglesia que está a oscuras, da comienzo la celebración litúrgica de este día.

Después de la lectura de algunas citas bíblicas y haber entonado el sacerdote el pregón pascual, se "abre la gloria", por la victoria de Cristo ante la muerte y el mal. "… Cuando el padre dice 'Gloria a Dios en el cielo' empieza el tambor a tocar a fiesta y las campanas… y ya todo, volvió a su normalidad otra vez" (Sr Amando Mateo, 2013). Se escucha al coro y a los feligreses con el canto del gloria, suenan los caracoles, irrumpen las explosiones de los cohetes. Después de esta buena nueva, la celebración litúrgica continúa como misa de tiempo ordinario. De esta manera es como se da un cambio de sonoridades en Coyotepec: las campanas vuelven a sonar y las matracas callan hasta el siguiente año, el toque "de fiesta" del tambor se implementa ya para el tiempo ordinario, se esfuma el sonido metálico de las lanzas de los judíos, nacen los cohetes y conchas. Igualmente dentro de ese cambio sonoro, la banda de alientos ahora podrá tocar música alegre y los cantores-rezadores podrán hacer cantos alegres.

Al término de la misa, la gente se retira a sus casas con sus velas encendidas, cuidando que no se apaguen porque es la luz de Cristo vivo, además las autoridades locales recogen sus varas de mando para volver a gobernar en el pueblo. Por su parte el tambor sigue con el toque de fiesta anunciando la resurrección, quedando su eco al cerrase la iglesia, ahora sólo resta esperar el renacer de su sonido en la procesión de resurrección del domingo santo.

Son más de las doce del día, las campanas del templo convocan a los feligreses a la misa del domingo de la Semana Mayor. Nace el toque de fiesta de los tambores de las hermandades del Entierro y la Soledad, así como del tambor de la iglesia. En el atrio, salen las procesiones de La Resurrección –el Cristo resucitado- por un lado y de la Soledad por otro, nuevamente al encuentro como el día viernes santo, sólo que éste es el encuentro de resurrección.



Momento del encuentro de resurrección entre la imagen de La Resurrección y la virgen de la Soledad.

Ambas imágenes quedan frente a frente y muy de cerca, como si se contemplaran, se escucha de repente el toque de pasión en el tambor del Entierro. Luego de este momento eminente, estalla una sonoridad integrada de caracoles, cohetes, campanas, además del toque de fiesta de los tambores y el canto Que viva mi Cristo en la banda de alientos y en las voces de los feligreses. Las dos procesiones se hacen una sola, continúa el recorrido. Al entrar al templo, estos sonidos que exaltan el bien sobre del mal, poco a poco van cesando. Así, la misa del domingo de resurrección da inicio y todo esto anticipa al tiempo ordinario, donde las sonoridades que persisten y predominan son el toque "de fiesta" del tambor y las campanas.



Caracoles y tambores en el encuentro de resurrección en el atrio de la iglesia. (De izquierda a derecha: caracoles tocados por los sacristanes del templo, tambor de la hermandad de la Soledad, tambor de la iglesia, tambor de la hermandad del Sto. Entierro)

Este día, en casa del mayordomo de la Semana Mayor, hay fiesta, música y baile, está culminando el proceso ritual de siete días, y por tanto, la comunidad volverá a su tiempo habitual y espacios del día a día. Retornarán las fiestas comunitarias como las bodas y bautizos, regresarán a sus nichos las imágenes religiosas del tiempo sacro, quienes personificaron a los judíos, apóstoles y varones olvidarán sus atuendos para regresar a sus actividades cotidianas, la matraca se guardará, los tambores persistirán. Ahora el tambor y campanas anunciarán las fiestas junto con los cohetes y el jolgorio de la gente,

habrá cantos para las vírgenes y santos en sus rosarios y festividades, así como marchas, valses, boleros, jarabes, etc. tocados por las bandas de alientos en las fiestas del pueblo.

Ciertamente, conforme al calendario festivo local, los sonidos seguirán interactuando con la gente en sus contextos cotidianos y en las festividades religiosas y sociales. En el caso de la Semana Santa, los sonidos rituales mencionados, gracias a su uso sociocultural de comunicar, anunciar, apuntalar los momentos de todo el proceso ritual –pasión, muerte y resurrección de Cristo y las vísperas de todo esto-, han posibilitado a los habitantes seguir la secuencia de los rituales, viacrucis, procesiones y demás celebraciones que integran la Semana Mayor. Además, son sonidos importantes porque sacralizan el tiempo -diferencian los días sagrados de los ordinarios- y los espacios -al evidenciar dónde se localizan los principales participantes de la festividad, como sucede con las imágenes religiosas cuando salen a procesión por las calles del pueblo-.

Finalmente, es así como los sonidos de tambores, matracas, clarín, campanas, caracoles, cohetes, cantos religiosos, música sacra y sonido de martillos, se vinculan e interaccionan con los habitantes de San Bartolo Coyotepec, junto con las imágenes religiosas en los espacios comunitarios -como la iglesia y la casa del mayordomo-. Gracias a sus inserciones en los rituales, estos sonidos contribuyen a la realización de la misma festividad, a su comprensión y transmisión. Gracias a esta sonoridad ritual, los habitantes logran vincularse entre sí y posibilitan la transmisión de sus pautas culturales a nivel colectivo con el paso del tiempo.

Bibliografía:

García-Rivas P. M. (2010) La kampora como instrumento de aleatoriedad tamboreada de la Semana Santa en la Sierra Tarahumara, en J.A. Chamorro Escalante, y F.M. Zúñiga Vargas (coor.) Sustitutos acústicos del lenguaje verbal: Una visión interdisciplinaria de los signos audibles, parafonías y comportamientos sonoros. México: Universidad de Guadalajara.

Rubeo, Veneranda (2001) Cuando muere Cristo. Desorden cósmico y ruptura social durante la Semana Santa entre los huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca en Anales de Antropología 2000. México, D.F.: Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM.

Galí Boadella, Montserrat (2013) Los paisajes del ritual sonoro en una ciudad episcopal novohispana en Rituales sonoros en una ciudad episcopal. Puebla, siglos XVI-XIX. México: CIESAS, BUAP.

Perspectivismo

Introducción

Ricardo Gonzáles Luis

Perspectivismo, multinaturalismo, animismo y giro ontológico son algunos de los nombres que se le han dado a una nueva propuesta teórica y metodológica que se ha insertado en el campo de la antropología. Dentro de esta propuesta la perspectiva se toma como una epistemología. Viveiros de Castro es uno de los exponentes más importantes de esta corriente. El expone a la perspectiva no como un punto de vista, más bien, da cuenta que de existen perspectivas que generan relaciones de poder y jerarquías en las que se justifican formas de apoderarse y someter al "otro". Por esto Viveiros de Castro demuestra como ciertas perspectivas son privilegiadas y dominan sobre otras perspectivas y sujetos. Dentro de estos estudios sobresale la característica de analizar la agentividad de seres de una categoría distinta a la de los humanos, el fin es analizar el tipo de relaciones que se conforman con esto seres y con el medio ambiente que los rodea. El producto resultante entre los diversos agentes para crear sociedades.

Otro aspecto a resaltar es la constante crítica a los conceptos de "cultura" y "naturaleza". Términos que se han usado para diferenciar entre lo hecho por el hombre y lo ya dado. La constante crítica radica en la posición desde donde se ven estos conceptos y la capacidad de maleabilidad de dichos representados. Por lo que los estudios desde el perspectivismo arrojan nuevas propuestas sobre como ver las distintas "naturalezas". Y por último, estos estudios empiezan a darle importancia a las perspectivas no privilegiadas que en muchos casos de América Latina son los pueblos indígenas, los cuales siempre han estado en una posición de dominados carentes de voz y voto, muy a pesar de una lucha constante que han tenido para mantener a salvo su cultura y su tierra, por lo que estos estudios pretenden buscan darle un valor a su cultura y conocimientos, al mismo tiempo que se les da una voz a ellos.

¿Podemos dar voz a las voces de los niños?

Noemí Eunice Flores Velázquez, FaM-UNAM



Resumen

Los Estudios de la Niñez han tenido un corto tiempo de existencia dentro de las ciencias sociales, y entre uno de sus compromisos es dar voz a las voces de los niños, considerándolos como sujetos con una capacidad de actuar y opinar sobre el mundo en el que viven. El darles voz a las voces de los niños ha sido ampliamente problematizado desde el punto de vista de diferentes autores y disciplinas. Algunas de las problemáticas abordan temas como la autenticidad, la diversidad de las voces de los niños, los niños fungiendo como investigadores, la poca repercusión de sus voces fuera de la academia, y las relaciones de poder y dominancia que existen con los adultos. A pesar de estas problemáticas, el estudio sobre los niños sigue siendo un campo fructífero y con muchas posibilidades de aplicación cuando se interrelaciona con otras disciplinas y enfoques.

Palabras clave: *Estudios de la Niñez, voz de los niños, representación, relaciones de poder.*

La investigación acerca de los niños dentro de la Antropología de la Niñez o también llamado Estudios de la Niñez, es un campo reciente de investigación, y debido a su corta existencia dentro de la antropología y de la sociología, todavía tiene algunos desafíos y escollos que hacer frente en su comisión para dar voz a las voces de los niños. Aunque las voces de los niños y sus experiencias son de gran interés hoy en día, su consideración como actores sociales, con una agencia y capacidades para hablar, no siempre ha sido reconocida. La aparición de los Estudios de la Niñez puede remontarse algunas décadas atrás, durante la primera mitad del siglo XX.

Los niños comenzaron a ganar mayor visibilidad en los campos político, social y académico para 1924, cuando la Liga de las Naciones proclamó la primera Declaración de los Derechos de los Niños. En 1946 se creó la UNICEF y en 1948 se proclamó la segunda Declaración de los Derechos del Niño (Reina 2014:216). Estos derechos pueden resumirse en tres principios entrelazados: la protección, la provisión y la participación. El 20 de noviembre de 1989 se cumplió la Convención de los Derechos del Niño, con lo cual los gobiernos se vieron obligados a hacer cumplir las medidas que garantizaban la aplicación de los derechos de los niños en sus países, y se reconoció como un tratado universal sobre los derechos humanos (Reina 2014:216).

Debido a este desarrollo en las declaraciones, los niños fueron considerados como sujetos de derecho porque se reconoció que ejercen una agencia para actuar dentro de su entorno. Esta diferente concepción del niño condujo a cambios en las ciencias políticas y sociales. La atención sobre los niños fue mayor en los campos de la psicología y la antropología, donde las discusiones se centraron principalmente en el desarrollo de los niños y su inmersión en la cultura. Por ejemplo, a partir de la segunda mitad del siglo XX, los niños comenzaron a ser considerados como objetos de investigación en las obras antropológicas de la escuela de “Cultura y Personalidad” con Margaret Mead, Ruth Benedict y Ralph Linton como sus representantes. En psicología destacó la obra de Jean Piaget sobre el desarrollo infantil (James 2007:263). Todo esto llevó a que esta rama de la investigación comenzara a definir más claramente su campo de estudio, sus objetivos y metodologías.

A partir de estos años, las voces de los niños y sus percepciones especiales sobre el mundo ganaron mayor peso en las investigaciones antropológicas y sociológicas. Algunos postulados y metodologías teóricas se sumaron en la investigación sobre la infancia, debido a la intersección con el campo de la antropología, como, por ejemplo, una visión desde la cultura y el uso del método etnográfico. Este desarrollo en la concepción y metodologías en la investigación llevaron a los Estudios de la Niñez a ganar fuerza e importancia dentro de las ciencias sociales. Martyn Hammersley sintetiza los compromisos centrales de éste campo de estudio de esta manera: “children are worthy of study ‘in their own right’… childhood is a ‘social construction’… children are and must be treated as active agents, and… their participatory methods are the gold standar”(Hammersley 113). Dar a los niños una voz fue una de las principales preocupaciones en los estudios de la infancia.

La lucha imparable para dar voz a los niños se planteó debido a “consistent move away from relying on statements by adults about children’s world and experiences and, instead, toward considering statements by children themselves.” (Bluebond-Langner y Korbin 243). Los resultados de esta nueva tendencia fueron el agregar los testimonios de los niños en la investigación, integrar a los niños como investigadores, e incluso hacer que ellos fueran investigadores primarios (Spyrou 2011:155). Estos cambios en la investigación han traído otros desafíos y oportunidades que han sido ampliamente discutidos desde el campo antropológico,

como son el reto de realmente dar voz y escuchar las voces de los niños.

Allison James señala tres problemas en los estudios de la infancia en la búsqueda de dar voz a los niños. Estos problemas se pueden resumir en: a) Autenticidad, b) Diversidad, y c) los niños como investigadores (James 2007:262). Hay un cuarto tema que también es un escollo dentro de este campo, que son las pocas repercusiones del trabajo y los postulados teóricos de los Estudios de la Niñez fuera de la academia.

Allison James sostiene que la autenticidad en este campo se refiere a la "authority, reliability, and trustworthiness: original words, thoughts, and so forth gained first hand." (James 2007:265). Por esta razón, una de las maneras que se han utilizado para ganar mayor autenticidad es añadir las palabras de los niños en la investigación y convertir a los niños en investigadores, esto permitiría tener la voz de los niños como una fuente de primera mano. A pesar de estos esfuerzos honorables, en el fondo de este paradigma está la conceptualización de los niños como "somehow disabled or prevented from speaking out" (James 2007:262), de modo que necesitan una mano amiga para ayudarles a hablar. Debido a esta mediación hecha por los investigadores para dar voz a los niños, los problemas de representación aumentan. Este método añade dudas sobre la autenticidad de esas voces y trae interrogantes sobre "the ways in which children's interests are represented, by whom their voices are represented, and for what purposes." (James 2007:262). Aunque agreguemos las palabras de los niños en la investigación tratándolas como auténticas, el trabajo editorial del investigador permanece. El investigador es quien al final decide qué y dónde añadir las palabras de los niños en la investigación, teniendo el caso de que estas palabras se pueden utilizar para ejemplificar los puntos de vista y las teorías del investigador y no las preocupaciones de los niños. Como podemos ver, la cuestión de la autenticidad es compleja y un desafío dentro de este campo, y tal vez más retos y soluciones surgirán en los próximos años.

Otro tema relacionado es el desafío de dar voz a todos los niños, mirándolos como individuos y como miembros de una misma categoría. Según James, en el concepto de "voz de los niños", es posible perder de vista la diversidad de la vida y las experiencias que cada niño tiene debido a los diferentes lugares y tiempos donde viven. Esta práctica puede silenciar la voz de los niños una vez más, algo que es contradictorio con los compromisos de campo. James plantea la pregunta:

""how might childhood researchers hear, at one and the same time, children speaking both as individuals, with their unique and different experiences, and as the collective inhabitants of the social, cultural, economic, and political space that in any society is labeled as 'childhood'?" (James 262).

El desafío de reconocer la diversidad de la vida de los niños se vuelve más complejo cuando los niños se convierten en investigadores también.

El cambio en la investigación para convertir a los niños en los investigadores mismos, en palabras de Priscilla Alderson, "helps redress the power imbalance between adults and children during the research process by respecting children's rights and abilities and helping 'to protect them from covert, invasive, exploitative, or abusive research" (James 2007:267-268) Este tipo de enfoque prometió agregar mayor autenticidad a las voces de los niños ya que son ellos los que realizan la investigación y se concentran en los temas que más les conciernen. A pesar de las nuevas perspectivas y resultados producidos en este tipo de investigaciones, desde el punto de vista de James, las relaciones de poder entre investigador-investigado permanecen debido a que los relacionados son adultos y niños, y las diferencias de poder se perpetúan, aunque los niños asuman el papel de investigadores. Otra posición que ella apoya es que cada investigación conlleva desafíos de representación, no importando si es hecha por adultos niños.

El hecho de la casi nula repercusión de los Estudios de la Niñez fuera de la academia es otro de los desafíos que enfrentan estos estudios. A pesar de todos los esfuerzos de la academia para dar voz a las voces de los niños, "children… continue to find their voices silenced, suppressed, or ignored in their everyday lives. Children may not be asked their views and opinions, and even if they are consulted, their ideas may be dismissed." (James 2007:261) Esta realidad acerca de la vida de los niños parece contradecir el concepto de los niños como "knowing subjects" (James 2007:261), con una agencia y capacidad para hablar del mundo, como "citizens in the social world with ideas to contribute". (James 2007:261) Este estado contradictorio en los estudios de la infancia y las vidas de los niños puede tener una explicación desde el punto de vista de los estudios subalternos.

Aunque los Estudios Subalternos no tratan la situación de los niños en las sociedades modernas, sus conceptos de subalterno y locus de enunciación nos ayudan a continuar la problematización de la infancia y encontrar una posible respuesta a por qué los niños siguen siendo silenciados. El concepto de subalterno, utilizado por Lizette Alegre a partir de los textos de Gramsci, es "la condición de subordinación en términos de clase, casta, género, raza y cultura con el propósito de destacar la centralidad de la relación dominante / dominada en la historia "(2015:26) Para este grupo, los subalternos son aquellos" grupos oprimidos y sin voz; el proletariado, las mujeres, los campesinos, los pertenecientes a grupos tribales "(Spivak 2003:299). Aunque los niños no se mencionan como parte de los grupos subalternos, podemos considerarlos como tales debido a su posicionamiento como los dominados en la relación dominantes/ dominados. Esta relación se lleva a cabo en la práctica común en la que los adultos son quienes regularmente toman decisiones sobre los niños sobre su bienestar, educación y condiciones en general, teniendo la voz de los adultos y sus decisiones más peso sobre la de los niños. Esta preponderancia de la voz de los adultos sobre la de los niños nos lleva a una revisión del concepto de "locus de enunciación".

Locus de enunciación, en una primera concepción, es la posición que los dominantes tienen "en nombre de la racionalidad, la ciencia y la filosofía [que] afirman su propio privilegio sobre otras formas de racionalidad" (Mignolo 2005). Por lo tanto, locus de enunciación es la posición que poseen aquellos en la parte de los dominantes para sobreponer su conocimiento sobre el conocimiento de los dominados, por la razón de que históricamente se establece como más válida y razonable. Aunque el subalterno puede hablar, "su 'discurso' no adquiere el estatus dialógico ... es decir, el subalterno no es un sujeto que ocupe una posición discursiva de la que pueda hablar o responder ... es el espacio en blanco entre palabras, (Spivak 2003:298) Podemos trasladar esto a la situación de los niños debido a que su conocimiento, en forma de voz o de opinión, se ha visto disminuido por el conocimiento que poseen los adultos, visto como más válido, racional y desarrollado. Los niños pueden hablar, pero su voz no tiene el mismo estatus e importancia que la de los adultos, por eso, aunque se piden sus opiniones, se les tiene en poca consideración. Los niños hablan, pero la voz de los adultos importa más, y esa situación puede traer más problemáticas.

Pero a pesar de todos estos desafíos, ¿podemos realmente empezar a escuchar las voces de los niños y darles el lugar para ser escuchados? Para este tema, James C. Scott nos ayuda a dilucidar otro desafío para escuchar las voces de los niños. En su libro Los dominados y las Artes de la Resistencia, Scott desarrolla los conceptos

de discurso público y discurso oculto, algo que poseen tanto los detentadores de poder como los subordinados. El discurso público es "la descripción abreviada de las relaciones explícitas entre los subordinados y los detentadores del poder" (Scott 2000:24), mientras que el discurso oculto puede definirse como "la conducta 'fuera de la escena', más allá de la observación directa de los detentadores de poder" (Scott 2000:28). Mirando desde la posición de los subordinados, el discurso público son palabras y comportamientos que tienen que ser actuados o acomodados para que sean apropiados frente a los dominantes, con la mira puesta en alguna recompensa o evitando un castigo que los detentadores de poder puedan administrar. Pero el discurso público son aquellas palabras y comportamientos que se dicen y hacen entre compañeros sin la preocupación de ser oprimidos por el poder, porque están entre aquellos que comparten el mismo estatus y situación, o se sienten libres de expresar lo que realmente piensan y sienten. Por esta razón, es difícil acceder al discurso oculto de la clase subordinada cuando alguien pertenece a la clase dominante, a menos que hagan uso de algún tipo de espía o analicen el discurso oculto presente en algunos actos o mecanismos enmascarados en el discurso público.

Desde la posición presentada por Scott, sería difícil para los investigadores acceder al discurso oculto de los niños porque comparten la posición de dominantes, compartiendo con los niños sólo el discurso público. Los niños de alguna manera tienen que "actuar" o arreglar su comportamiento de acuerdo a lo que los adultos (o el investigador) quieren de ellos. El discurso oculto de los niños sólo se comparte entre los compañeros que participan del mismo estatus, hablando y actuando de manera diferente de cómo sería frente a los adultos. Aunque el investigador intente convertirse en un niño para estar en la misma posición que ellos, su propio status ganado por sus años, experiencia y trayectoria lo traicionarían. Por esta razón, tiene que haber otras maneras por las cuales el investigador pueda descubrir el mundo oculto de los niños.

A pesar de las dificultades anteriormente discutidas sobre la viabilidad de dar voz a las voces de los niños, considero que aún hay muchas oportunidades que podemos explorar para conocer qué es lo que opinan y viven los niños. Considero que el superar los retos expuestos anteriormente no es sencillo y talvez nunca se logren eliminar del todo, pero eso no nos debe de impedir seguir con las investigaciones e introducir a los niños como investigadores. A pesar de lo insuperables que parezcan estos retos dentro de los Estudios de la Niñez, lo fundamental es reconocer que esos problemas se encuentran dentro de las investigaciones y seguir problematizando sobre ellos. Todavía existen muchas opciones dentro de este campo que hay que explorar, y un enfoque interdisciplinario ayudaría aún más a hacer crecer y madurar este campo de estudio, descubriendo así mayores posibilidades y retos.

Hay algunos teóricos que cuestionan la sustentabilidad de los principios rectores de los Estudios de la Niñez, y esto podría llevar a un cambio o derrumbe de esta disciplina. Una de las críticas que Martyn Hammersley hace sobre uno de los paradigmas de la disciplina es si lo niños son realmente dignos de estudio por derecho propio, que se fundamentan en la primicia de que anteriormente en las investigaciones no se respetaba la identidad de los niños (2016:115). A pesar de que aún no podemos pronosticar al desarrollo que tendrá esta disciplina, un cambio que sería prudente realizar es considerar a todo grupo social e individuos, sin importar su edad, cultura, religión, etc., como dignos de investigación por sí mismos. Este cambio de enfoque nos permitiría dar voz a todas las personas para conocer sus puntos de vista y experiencias, y así ampliar nuestro conocimiento de la experiencia humana, ser más tolerantes hacia toda forma de pensar y vivir, y conocer a mayor profundidad las injusticias y limitaciones en que viven muchas personas.

El estudiar a los niños desde la música será también un enfoque que permita conocer más sobre sus experiencias y las relaciones que establecen con otras personas. Un enfoque ontológico, aquel donde "[the] actors contingently construct all social phenomena in and through their actions... [where] phenomena are constituted by discursive processes" (Hammersley 2016:118) puede tener un gran campo de aplicación en la música para investigar más el mundo de los niños. La música sería un campo fructífero para este tipo de investigación ya que dentro y a través de ella se construyen relaciones entre personas y otros entes que juegan papeles importantes en las relaciones sociales. Este papel especial que tiene la música para relacionar a las personas y hablar sobre nuestra cultura y sociedad es algo que la Etnomusicología ha estudiado por muchos años. Con esto quiero decir que las relaciones que se puedan establecer entre los Estudios de la Niñez y la Etnomusicología prometen ofrecer muchos más datos y entendimiento sobre los niños y sus voces. Un mayor análisis sobre la posibilidad de dar voz a los niños a través de la música es necesario de hacerse en un ensayo posterior junto con una investigación que permita conocer sus posibilidades y límites

Conclusiones.

A lo largo de este escrito se ha tratado de rememorar los inicios de los Estudios de la Niñez junto con los enfoques y metodologías de otras disciplinas de las que se ha nutrido, como es el caso de la antropología. Los Estudios de la Niñez tienen como parte de sus compromisos considerar a los niños como sujetos dignos de investigación y análisis, llevando así a un mayor reconocimiento de ellos como poseedores de una agencia y opiniones que nos ayudarían a ver nuestra realidad desde otros ángulos. El dar voz a la voz de los niños siguen siendo una cuestión que tiene que continuar problematizándose y generando nuevas propuestas para que sus voces sean escuchadas y tomadas en cuenta. A pesar de que dentro de nuestra sociedad en general, los niños siguen posicionándose como los dominados o subalternos, con lo que lleva a un silenciamiento de sus voces, el trabajo académico puede apoyar a que adquieran cada vez un mayor reconocimiento social de sus opiniones y experiencias de vida. Aún hay mucho que decir y hacer dentro de los Estudios de la Niñez, pero el relacionarla con otras disciplinas y el seguir analizando la voz de los niños desde diferentes enfoques, como podría ser desde la música, nos permitirá conocer mejor el mundo en el que viven y en el que vivimos todos, conociéndonos mejor entre nosotros y a nosotros mismos.

Bibliografía.

Alegre González, L. A. (2015). Etnomusicología y decolonialidad: saber hablar: el caso de la danza de inditas de la huasteca. México: UNAM.

Bluebond-Langner, M., & Korbin, J. E. (Jun 2007). Challenges and Opportunities in the Anthropology of Childhoods: An Introduction to "Children, Childhoods, and Childhood Studies". American Anthropologist, New Series, 241-246.

Hammersley, M. (2017). Childhood Studies. A sustainable paradigm? Childhood , 112-127.

James, A. (Jun., 2007). Giving Voice to Children´s Voices: Practices and Problems, Pitfalss and Potentials. American Antropologist, New Series, Vo. 109, No. 2, 261-272.

Mignolo, W. D. (2005, diciembre). AdVersuS: Revista de Semiótica . Revisado Junio 7, 2017

Reina, C. Q. (2014). La etnografía con niños. En C. O. Bazán, La etnografía y el trabajo de campo en las ciencias sociales (págs. 215-240). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Scott, J. C. (2000). Los dominados y el arte de la resistencia. Mexico: Era.

Spivak, G. C. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? Revista colombiana de antropología, vol. 39, enero-diciembre, 297-364.

Spyrou, S. (2011). The limist of children's voices: From authenticity to critical reflexive representation. Childhood, 151-165.

¿Quiénes son los que bailan?

La música y los sujetos en el carnaval de Teotitlan del Valle

Ricardo González Luis, FaM- UNAM



Resumen

El presente artículo tiene por objetivo hacer un análisis del carnaval en la comunidad zapoteca de Teotitlan de Valle, Oaxaca. A partir de las perspectivas y metodologías de las teorías locales y el giro ontológico. Se hace un estudio del carnaval con el fin obtener un conocimiento sobre los saberes y conocimientos locales. El primer acercamiento ha arrojado conocimiento local, la existencia de un sistema musical dinámico, la actividad de las bandas de viento dentro de un ciclo festivo comunitario y la agentividad que tiene en la cultura. Además se ve como la música y las conductas evidencian una sociedad conformada por: humanos, muertos y santos. Todo esto demuestra una teoría y una lógica que subyace dentro de las prácticas musicales, además que da cuenta de otra realidad en la que se desplazan los habitantes y que subyace un saber indígena basado en los "usos y costumbres" y las relaciones de reciprocidad.

Palabras clave: *tradicional, de afuera, agencia, chamanismo, sujeto ontológico, sistema musical, conducta, bandas de viento.*

El presente trabajo tiene como propósito dar cuenta de un fenómeno musical a partir de los aportes que ha hecho la antropología ontológica la cual considero es un aporte al campo de la etnomusicología. El giro ontológico hace una crítica a conceptos establecidos de la realidad, proponiendo a pesar en la realidad de los otros a partir de los conceptos que ellos usan para relacionarse con su realidad, posibilitando nueva información, nuevo conocimiento de las culturas estudiadas, además de permitiendo reivindicar saberes que antes no se habían tomado en cuenta.

Se ha hecho un acercamiento musical tomando en cuenta la perspectiva local acerca de la música y la actividad de las bandas de viento en la vida festiva dentro de la comunidad. Existen varios estudios acerca de las bandas de viento en México, dentro de los cuales encontramos autores como: Georgina Flores (Flores Mercado, 2015), dentro de su libro nos encontramos con un conjunto de artículos de diversos autores que hablan acerca de las bandas de viento en toda la república. También hay otros como: Rafael Ruiz (Ruiz Torres, 2002), Helena Simonett (Simonett, 2001), (Simonett, 2004) que tienen trabajos más específicos. Los trabajos sobre las bandas en Oaxaca son menos. Hay que resaltar el trabajo Dr. Sergio Navarrete (Navarrete Pellicer, 2001:9-27), (Navarrete Pellicer, 2012:83-98) el cual se enfoca en el origen de las bandas de viento en el estado de Oaxaca a partir de un estudio histórico. Son pocos los trabajos que se centran en el estudio de las bandas de viento en Oaxaca en la actualidad. Cabe señalar que muchos de ellos son de carácter descriptivo, lo cual no les quita importancia. Existen trabajos con este carácter descriptivo como los de Juan Areli Bernal Alcantara (Bernal Alcántara, 2001:44-48) y Felipe Flores (Flores Dorantes, 2015:183-207). Con relación a las bandas de Teotitlan del Valle, no existe un trabajo, ni descripción acerca de esta agrupación., Menos aún sobre el Carnaval dentro de la comunidad, en donde la banda tiene una presencia fundamental. Por lo anterior, considero pertinente hacer un trabajo enfocado en este tema.



El fenómeno abordado es el carnaval en la comunidad de Teotitlan del Valle, comunidad zapoteca ubicada en la región de los valles centrales en el estado de Oaxaca. Esta localidad se gobierna por el sistema de usos y costumbres, ley *"consuetudinaria"* o *"Ley de derechos de los pueblos y comunidades indígenas del Estado de Oaxaca*[1]*"* . Esta ley reconoce formas propias de organización económica, social, política y cultural que cada comunidad posee. En el caso de Teotitlan del Valle nos encontramos que las autoridades del municipio se eligen por asamblea, de modo directo, unánime y público. Pero también que la jerarquía cívico-religiosa está basada en un sistema de cargos o escalafón en el cual los varones adultos desempeñan una serie de cargos, tanto políticos, como vinculados a las ceremonias de la vida comunitaria, ordenados jerárquicamente. La comunidad se dedica principalmente a la elaboración de artesanías textiles. Dentro de la localidad permanece una tradición en la elaboración de textiles de lana, lo que ha convertido a Teotitlan del Valle en un lugar dentro de los destinos turísticos en el estado. Esto ha generado que lleguen turistas a diario. No solo a ver la tradición manufacturera, sino las diversas expresiones culturales que habitan en ella, por lo que la comunidad le ha dado importancia a la cultura local, promoviendo la identidad zapoteca y la cultura como un eje para el desarrollo socio-económico.

A lo largo del año se celebran diversas fiestas en la comunidad y se ha evidenciado la existencia de dos tipos de fiestas. Por una parte se encuentran las que van dirigidas a hacia entidades no humanas, de otra esencia ontológica como son los santos, su deidad o los muertos. Por otro lado tenemos fiestas que van más dirigidas hacia humanos, su característica principal es que las conductas van dirigidas a entes ontológicos iguales, como; bodas, bautizos, comuniones, cumpleaños, xv años, etc. Se puede notar una actitud de compromiso y un ímpetu por parte de la gente al saber que viene una fiesta o que *"dará una"*. Todas las familias, incluso la mía, toman con mucho agrado el compromiso que conlleva hacer una fiesta, una posada, una misa de algún santo o algo que tenga relación con ellos. Incluso les ilusiona poder regalarle algún presente a los santos o a la iglesia, como ropa y joyas.



En Teotitlan del Valle existen diversas expresiones musicales, como: las bandas de viento, los mariachis, los denominados *"sonidos*[2]*"*, grupos, coros, huehuetl y chirimía, cantores, rondallas, grupos versátiles, entre otros. Cada expresión musical tiene un tipo de repertorio y un timbre específico. Aunque a veces suelen compartir alguna pieza la gente tiene espacios adecuados para estas expresiones musicales. Dentro de la localidad existe una dicotomía en la música que se escucha. Por un lado se habla de un tipo de música denominada *"tradicional"*, la cual es tocada por las bandas de viento[3]. El

---

1 Ley de derechos de los pueblos y comunidades indígenas del estado de Oaxaca, H. Congreso del estado libre y soberano del estado de Oaxaca, promulgación, 19 de junio de 1998, última reforma 15 de septiembre de 2001.

2 Sistemas de audio que amenizan eventos sociales

3 En Teotitlán del V. se integra por flautas transversas, clarinetes, saxofones, trompetas, trombones, altos (saxores), barítonos, tubas, cornos, tarolas, platillos, bombo y, eventualmente, timbales, además de otros

repertorio musical de esta agrupación incluye géneros como valses, polkas, pasos dobles, mazurkas, chotises, oberturas, marchas, danzones, boleros, sones, aires, jarabes, misas, letanías y cantos de iglesia arreglados para este conjunto. Por ende, estos géneros entran dentro de la música denominada *"tradicional"*. Hay que recalcar que la música *"tradicional"* tiene como característica ser tocada por las bandas, no importando la antigüedad de la pieza. Por el lado contrario, existe la música *"de afuera"*. Es un tipo de música que representa a la escuchada en la radio, en la televisión, en internet. Repertorios que trae la gente de otros pueblos, lo que escuchan los inmigrantes en Estados Unidos. Todo aquello que pueda ser externo es música *"de afuera"*. Ahí entran géneros como: corridos, norteñas, cumbias, música versátil, géneros más actuales como el rock, rap, pop, electrónica, etc. Estos géneros conforman la música "de afuera", debido a que le gente no se identifica con ellos, aun cuando los escuchan. Los consideran música externa a la comunidad.



Estas músicas se insertan de una manera específica dentro de las fiestas locales. Como pudimos ver anteriormente, existen fiestas dirigidas a lo humano y a lo no humano, después vimos que existe música *"de afuera"* y *"tradicional"*, estas músicas tienen una participación dentro de las festividades con determinadas reglas y restricciones. Se puede advertir que la música *"de afuera"* tiene presencia dentro de las festividades dirigidas a lo humano, mientras que la música *"tradicional"* tiene una participación más notoria dentro de las festividades dirigidas a los no humanos, como las fiestas patronales. Se puede notar que existen espacios diferenciados para cada ejecución, y están muy marcados esos espacios, pero existen ocasiones donde se difuminan y permiten que se mezclen las festividades con las músicas.

instrumentos idiófonos.

El caso que nos ocupa es el carnaval, una festividad que se celebra la semana posterior a la semana santa. Ocurre entre los días lunes y viernes, y durante esos 5 días los muertos o gul vendrán a convivir con los humanos. A lo largo de cada día una de las secciones que conforma el pueblo (cinco en total) organizara el carnaval, dispondrá una casa donde se hará la fiesta .Todo transcurrirá como una festividad normal hasta la llegada de los invitados, los gul mayores. Dos parejas de hombres y mujeres, vestidos de *"traje típico"* con rostro de madera, las mujeres con la cara cubierta, se presentarán y actuaran como invitados. Se dispondrán a bailar el *"jarabe del valle"* con los invitados de la casa y sus anfitriones. Después irán llegando más gul con identidades diferentes, con rostro de luchadores, expresidentes, famosos de la televisión, todos se prepararán para ir a la explanada municipal



Al llegar al municipio presentarán diversos regalos como: comida, fruta, alcohol, cigarros. Los gul pedirán permiso para bailar en la explanada municipal. Al recibir el consentimiento por parte de la autoridad, dialogarán con ellos, incluso los reprenderán y les llamarán la atención por las faltas que han cometido y lo malo que han hecho dentro de sus puestos, por lo que los exhortaran a mejorar y cumplir con las obligaciones que tienen. Los gul se dispondrán a bailar el *"jarabe del valle"* en la explanada municipal, la autoridad municipal bailara con los gul mayores y el resto sin orden alguno. Conforme pasa el tiempo, la banda empezará a introducir piezas del repertorio de la música *"de afuera"*. Después de que hayan bailado todos los integrantes de la autoridad, los gul, se dispondrán a retirarse, y se irán a la casa del niño que durante la Semana Santa represento al centurión. Donde también volverán a bailar, hasta finalizar ese día, y al día siguiente se repetirá lo mismo solo que en otra sección.

Si bien, hasta ahora no se ha hecho más que una descripción de las conductas que subsisten dentro de la comunidad. Pero, es dentro de las conductas donde existe el saber local, porque el conocimiento local no se aprende de manera conceptual, sino de manera conductual. De manera conductual se transfieren los saberes y persisten las conductas. A partir de lo descrito anteriormente se pueden observar dos dialogismo, por un lado la existencia de dos tipos de música, la *"tradicional"* y la de *"afuera"*. Ambas convergen en la vida musical de la comunidad. Por otro lado existen espacios y tiempos específicos, se tienen las fiestas dirigidas al orden de lo humano y las fiestas dirigidas al orden de lo divino o no humano.



Ahora se debe pensar en la influencia que generan estos entes ontológicos, y como la música está ligada a esto. Para esto se retomamos a Gell y su concepto de agencia *"Agency is attributable to those person (and things, see below) who/wich are seen as initiating casual sequences or a particular type, that is events caused by acts of mind or will or intention, rather tan the mere concatenation of physical evets."* (Gell, 1998:16) Un atributo que puede tener una persona o una cosa, que inicia secuencias, que tiene la capacidad o poder para influir, o hacer. *"Animals and material objects can have minds and intentions attributed to them, but these are always, is some residual sense, human minds, because we have Access "from the inside" only to human minds, indeed to only one of these, our own."* (Gell, 1998:17), por un lado hay que pensar en la agencia que tienen los muertos, los santos en la comunidad. Se puede ver una relación bastante fuerte entre ellos y los humanos. Vemos que la gente con sus acciones reivindica esta relación.

Por otro lado hay que ver como la música tiene una agencia. La música permite los espacios para las conductas dentro de las festividades, es ella la que permite que los muertos y los vivos puedan interactuar de manera física, es la música que al empezar vuelve a los disfrazados viejos. Uno al comenzar a bailar y escuchar empieza a diluir su identidad inconscientemente para volverse alguien más, entra dentro de una colectividad que lo mueve, que lo hacer ser otro, un muerto. El público ya no ve a gente

bailando, sino a otros seres moviéndose, porque es parte del orden natural que ellos vengan. Uno no se asusta del tener contacto con los muertos, sino de lo que hacen, la música vuelve ese disfraz otra piel.

Con lo descrito anteriormente se puede hacer evidente no solo la agencia que tienen los santos y los muertos, sino su participación dentro de la vida de la comunidad. Los santos y los muertos tienen un lugar dentro de la comunidad, son integrantes de la sociedad. Ahora hay que ver como se conforma esta comunidad. En párrafos anteriores describí como hay fiestas dirigidas a seres ontológicos distintos, creo que las fiestas son muestra de una relación de distintos seres que pertenecen a una misma sociedad. Varios autores ya han dado cuenta de cómo se conforman otras culturas, y al igual que ellos debo dar cuenta de cómo se conforma la sociedad en Teotitlan del valle. Uno de ellos es Phillipe Descola que critica los conceptos de naturaleza y cultura, *"(...)las concepciones de la naturaleza son construidas socialmente y varían de acuerdo con determinaciones culturales e históricas(...)"* (Descola, 2001:101). Por lo que propone que estas concepciones tienen que empezar a desmantelarse para dar apertura a nuevas concepciones del mundo.

Se puede considerar que Teotitlan del valle es un ejemplo de lo que proponen los diversos autores, por lo que hay que empezar a profundizar en la cosmología de una cultura, no como un símbolo, sino como otra concepción valida:

Para entender ese proceso es necesario tomar en cuenta también dimensiones como las teorías locales sobre el funcionamiento del cosmos, las sociologías y las ontologías de seres no humanos, las representaciones espaciales de dominios sociales y no sociales(...) (Descola, 2001: 104).

Palsson (Palsson, 2001:81), Viveiros de Castro (Viveiros de Castro, 2004:37) y Howell (Howell, 2001:151) proponen algo similar con enfoques de teorías locales. Viveiros de Castro exige la disociación y redistribución de estos conceptos cultura y naturaleza. "Las cosmologías tradicionales pueden codificar observaciones muy relevantes de procesos ecológicos (y de participación en ellos) sin nada que corresponda al vocabulario o incluso a la lógica de la ciencia moderna." (Hornborg, 2001:64) Dar cuenta de esa teoría solo es posible a través de la observación como hemos hecho. *"Entre algunos amerindios de la Amazonia el concepto de "naturaleza" es contiguo al de "sociedad". En conjunto, constituyen un orden integrado, representado alternativamente como una sociedad grandiosa o como una naturaleza cósmica."* (Arhem, 2001:214), en este caso, la sociedad se conforma de humanos, muertos y santos (debo añadir que la virgen María tiene un estatus de santo)



Viveiros de Castro propone el animismo como la asignación de un carácter social a la relación que existe entre diversos personajes, él antes de darle importancia al sujeto, empieza con la relación que existe entre ambos *"El animismo se puede definir como una ontología que postula el carácter social de las relaciones entre las series humana y no-humana."* (Viveiros de Castro, 2004:46), en este caso también se vuelve pertinente analizar las conductas que refieren a una relación entre muertos y santos con la comunidad, si bien hay un respeto hacia ellos, buscan siempre mantener un contacto con los muertos y santos, la gente piensa que importante mantener una relación con ellos, Descola propone tres tipos de relación entre los sujetos que conforman una sociedad "... el animismo puede ser identificado por lo menos por tres tipos dominantes de relación: la rapacidad, la reciprocidad y la protección." (Descola, 2001:115), se puede decir que retomando las relaciones que existen en la comunidad, hay una relación parecida a la reciprocidad de Descola, los habitantes de la comunidad procuran atender a los muertos, dándoles comida, cerveza y mezcal, mostrando respeto hacia personas mayores. Eso es evidente en el carnaval y es más interesante cuando se observa como los muertos son capaces de reprender a las autoridades de la comunidad. Fuera del carnaval también se procura cuidar esa relación para que ellos nos den buena cosecha, salud, comida, buenos negocios, que lleguen bien las personas a sus destinos, *"Así, humanos y no humanos se sustituyen mutuamente y se contribuyen conjuntamente, por medio de sus intercambios recíprocos, al equilibrio general del cosmos."* (Descola, 2001:110).

Viveiros (Viveiros de Castro, 2004:39) presenta la idea de la apariencia cambiable de los sujetos. Un disfraz se vuelve la apariencia del muerto, ya no nos importa quién es por debajo, sino quien es en realidad, que es lo que hace y dice. Pero este disfraz es temporal:

El chamanismo amazónico puede definirse como la habilidad que tienen ciertos individuos de cruzar deliberadamente las barreras corporales y adoptar la perspectiva de subjetividades alo-especificas, con miras de dirigir las relaciones entre éstas y los humanos. (Viveiros de Castro, 2004:43)

De nuevo Viveiros de castro y Howell (Howell, 2001:156) plantean la existencia de la capacidad de tener un relación más directa con entes distintos. Es aquí donde vuelve a entrar en juego la música, la música como propiciador de un espacio en el que se rompe esta barrera entre el plano de los vivos con el plano de los muertos. Hay que recordar que la habilidad chamanica es aquella que permite el cruce de barreras corporales y la adopción de perspectivas de subjetividades alo-especificas, y es con música como los muertos tienen su contacto con los vivos. De esta manera la música crea un espacio, un momento que rompe la cotidianidad para hacer que los muertos sean visibles.



Pero esta agentividad radica en la sonoridad generada por una banda de viento. Sonoridad con mayor antigüedad a otras expresiones musicales dentro de la comunidad. Aún es difícil explicar cuál es la peculiaridad de la sonoridad de la banda de viento, pero se ha observado que una pieza musical puede pertenecer a la música "tradicional" o "de afuera" dependiendo del conjunto que la ejecuta, y por el contexto en el que está. Este elemento es un una herramienta que ayuda a comprender la diferencia entre dentro y fuera, pues con ella se posibilitan todas las acciones antes mencionadas y que marca un proceso de transformación. Por lo que podemos ver que la importancia radica en una atmosfera sonora que crea una banda de viento, y es esa sonoridad la que crea los espacios permisibles para el contacto con los muertos. Y es esa esa sonoridad la que le agrega la característica a la música tradicional, con algunas excepciones.

Lo que brinda este pequeño acercamiento son dos cosas; por una parte, la información recabada a partir de la observación y del contacto con los habitantes así como: la estructura de ocasiones musicales. Esta estructura musical está divida en dos partes, cada una dirigida a sujetos distintos. Pero esta estructura es dinámica, revisando el caso del carnaval, se puede observar cómo se transgrede la frontera por ambas músicas. La música de "de afuera" se inserta en la "tradicional". Este fenómeno ya había ocurrido anteriormente, y muestra de ello es que al analizar la música "tradicional" damos cuenta que está hecha de géneros externos. Por lo que se llega a la proponer que la música "tradicional" pasó por ese proceso de





inserción desde la música "de afuera" hasta la música "tradicional". Después al seguir analizando se observa que la música da cuenta de los sujetos que conforman la sociedad de Teotitlan del Valle, y que la música está cargada de una agentividad que permite el contacto con los otros sujetos. La música es una herramienta que posibilita una conexión con los sujetos que conforman esta sociedad. Analizando la conducta de los sujetos vivos y la agentividad por parte de los sujetos no vivos se puede apreciar la importancia de los saberes locales que aún se mantienen. Los usos y costumbres mantienen relaciones de reciprocidad entre el contacto de los sujetos vivos con los sujetos no vivos y con la "naturaleza" que los rodea. Asegurando una forma de pensar y una conducta donde la ayuda mutua y el trabajo colectivo son la base de su forma de pensar. Este primer acercamiento a dado cuenta de otra forma de pensar mesoamericana que demuestra una forma de conducta y de relación con el medio ambiente que no es necesariamente la rapacidad y ni la existencia de la propiedad privada. Sino que se fundamenta en el trabajo comunal y la reciprocidad, todo a partir del análisis de su ciclo festivo-musical y la conducta de sus habitantes.

Bibliografía

Arhem, Kaj, (2001) "La red cósmica de alimentación la interconexión de humanos y naturaleza en el noreste de la amazonia" en Phillippe Descola et alias Gísli Pálsson Naturaleza y sociedad, perspectivas antropológicas, Siglo veintiuno editores, México.

Bernal Alcántara, Juan Areli, (2001) "Historia de la banda de Totontepec, Villa de Morelos, Mixe", en Acervos, archivos y boletines de las bibliotecas de Oaxaca, vol. 5, núm. 22, Oaxaca: 44-48.

Descola, Phillippe, (2001) "Construyendo naturalezas, ecología simbólica y practica social" en Phillippe Descola et alias Gísli Pálsson Naturaleza y sociedad, perspectivas antropológicas, Siglo veintiuno editores, México.

Flores Dorantes, Felipe y Ruiz Torres, Rafael, (2015) “Las bandas de viento, una rica y ancestral tradición de Oaxaca”, en En Flores Mercado, Bandas de viento en México. Instituto nacional de antropología e historia, México: 183-207.

Flores Mercado, Georgina (coord.), (2015), Bandas de viento en México. Instituto nacional de antropología e historia, México.

Gell, Alfred, Art and agency, an anthropological theory, Claredon press – Oxford, New Yor, USA, 1998.

Navarrete Pellicer, Sergio, (2001) “Las capillas de música de viento en Oaxaca”, en Heterofonía, núm. 124, Cenidim:9-27.

_____________________, (2012) “La modernización del Estado y sus rituales sonoros: las capillas de viento y los cuerpos filarmónicos en Oaxaca”, en Las músicas que nos dieron patria, Conaculta, México: 83-98.

Hornborg, Alf, (2001) “La ecología como semiótica, esbozo de un paradigma contextualista para la ecología humana” en Phillippe Descola et alias Gísli Pálsson Naturaleza y sociedad, perspectivas antropológicas, Siglo veintiuno editores, México.

Howell, Signe, (2001) “¿Naturaleza en la cultura o cultura en la naturaleza? Las ideas Chewong son los “humanos” y otras especies”, en Phillippe Descola et alias Gísli Pálsson Naturaleza y sociedad, perspectivas antropológicas, Siglo veintiuno editores, México.

Pálsson, Gísli, (2001) “Relaciones humano-ambientales, orientalismo, paternalismo y comunalismo” en Phillippe Descola et alias Gísli Pálsson Naturaleza y sociedad, perspectivas antropológicas, Siglo veintiuno editores, México.

Ruiz Torres, Rafael, (2002) Historia de las bandas militares de música en México: 1767 – 1920, Tesis de maestría, UAM-I, México.

Simonett, Helena, (2001) Banda: Mexican musical life across the border, Routledge Ltd, Estados Unidos.

______________, (2004) En Sinaloa nací: historia de la música de banda. Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Culturas de Mazatlán, México.

Viveiros de Castro, Eduardo, (2004) “Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena” en Pedro García Hierro et alias Alexandre Surrallés, Tierra Adentro, territorio indígena y percepción del entorno, IWGIA, Copenhague.

Contactos

David Quezada Torres

Estudiante de la licenciatura de Etnomusicología, FaM-UNAM y de psicología en la Facultad de Psicología- UNAM. Actualmente lleva dos proyectos, un estudio sobre la música surf en la CDMX (proyecto de tésis) y otro sobre el K-pop y J-pop dance cover en espacios publicos de la misma ciudad (proyecto alterno en proceso). Con ambos proyectos, participó en el 1er Congreso de Etnomusicología en la FaM (2016), con una conferencia y un póster respectivamente. Actualmente colabora en el proyecto "Comunidades de aprendizaje complejas" (Facultad de psicología-UNAM). Dentro de sus lineas de investigación se encuentran escenas musicales, música y juventud, música y género, y música e identidad.

Contacto: *etnodaz@gmail.com // www.facebook.com/Dazares*

Iris G. Castillo

Estudiante de la licenciatura de Etnomusicología, FaM-UNAM. Actualmente está desarrollando un estudio sobre los sonidos símbolo de la Semana Santa en la comunidad de San Bartolo Coyotepec, Oaxaca (2013-2017). Con este estudio, participó en el 1er Congreso de Etnomusicología en la FaM (2016). Colabora además dentro del relevamiento etnográfico en el seminario permanente "La Antropología de la Música y la Etnomusicología en México" (Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM). Dentro de sus lineas de investigación se encuentran la música y ritual, sonidos símbolo y música y emoción.

Contacto: *curcubeul.deiubire@outlook.es* **//** *irive.27@live.com.mx*

Karla Brenda Carmona Sánchez

Estudiante de la Licenciatura en Etnomusicología, FAM-UNAM. Ha participado en diversos coros como: Staccato - Coro Universitario UNAM, Ensamble Coral Bel Canto y en el Coro Virreinal Rita Guerrero de la Universidad del Claustro de Sor Juana; y como vocalista/tecladista en grupos de rock y metal. Actualmente realiza estudios sobre la música metal fusión: metal "prehispánico". Con este estudio participó en el 1° congreso de Etnomusicología en la FAM (2016). Como locutora y estudiante sus líneas de investigación se encuentran en temas enfocados al rock y el metal en sus distintas expresiones y la etnomusicología.

Contacto: *karlivora666@hotmail.com*

Noemi Eunice Flores Velázquez

Estudiante de Etnomusicología, FaM-UNAM. Ha realizado viajes dentro y fuera de México para dar a conocer la música tradicional mexicana. Actualmente realiza estudios sobre los niños y sus experiencias con la música y la danza en la EIMD "Ollin Yoliztli", con un énfasis en los temas de representación y dar voz a los niños por medio del uso de material audiovisual. Sus líneas de investigación se encuentran entre los Estudios de la Niñez y la Etnomusicología.

Contacto: *torky13@yahoo.com.mx*

Ricardo Gonzáles Luis

Estudiante de la licenciatura de Etnomusicología, FaM-UNAM. Actualmente está desarrollando un estudio sobre el carnaval y la música en la comunidad de Teotitlan del Valle, Oaxaca (2013-2017). Con este estudio, participó en el 1er Congreso de Etnomusicología en la FaM (2016). Dentro de sus lineas de investigación se encuentran la música y ritual, giro ontológico, perspectivo y performance.

Contacto: *rico7292@gmail.com*

Rubén Antonio Cortés Gonzáles

Estudiante de la licenciatura de Etnomusicología, FaM-UNAM. Actualmente desarrolla un estudio etnomusicológico de las bandas de viento en el oriente del Estado de México, en la región del municipio de Texcoco. Con dicho estudio ha impartido la conferencia "De la chirimía al oboe: apuntes históricos para el estudio de la música de banda en Texcoco", en el Festival de la Montaña en su edición del 2014, realizado en este municipio y en el Encuentro Académico de Estudios de la Región Oriente realizado en 2015 en el municipio de Chimalhuacán. Dentro de sus líneas de investigación estan los estudios culturales, la escena musical y la sociología de la música.

Contacto: *rubenderipax@gmail.com*


BY NC SA